# Le cercueil de Queequeg

## Mission Dakar-Djibouti, mai 1931-février 1933



Jean Jamin

2

Les Carnets de Bérose

Lahic / Ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale des patrimoines,
Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique
ISSN 2266-1964

*Illustration de couverture* : Couverture de *Minotaure* n° 2, peinture de Gaston-Louis Roux (détail), 1933.

Fabrication de l'édition électronique : Adeline Berjot (Textes) et Martin Monferran (Images)

# Le cercueil de Queequeg

## Mission Dakar-Djibouti, mai 1931-février 1933

Jean Jamin

Les Carnets de Bérose

2

Lahic / DPRPS-Direction générale des patrimoines – 2014

# Avertissement

Ce texte reprend, quelque peu remaniés et complétés, les matériaux et analyses que j'ai préalablement exposés dans trois articles et dans le texte de présentation des œuvres africaines de Michel Leiris publiées à Paris en 1996, aux Éditions Gallimard : « Objets trouvés des paradis perdus. À propos de la Mission Dakar-Djibouti », *in* Jacques Hainard & Roland Kaehr (éd.), *Collections passion*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1982, pp. 69-100 ; « L'Ethnographie mode d'inemploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *in* Jacques Hainard & Roland Kaehr (éd.), *Le mal et la douleur,* Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1986, pp. 45-79 ; « Aux origines du musée de l'Homme. La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti », *Cahiers ethnologiques*, 1984, n. s., 5, pp. 7-84 ; « Introduction » à *Miroir de l'Afrique* de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1996, pp. 9-59. Une version abrégée a été également publiée dans le catalogue de l'exposition *La Misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África, 1931-1933,* organisée par le Museu Valencià de la Il-lustració i de la Modernitat (Muvlm) du 27 février au 10 mai 2009, sous la direction de Nicolá Sánchez Durá & Hasan G. López Sanz, Valencià, Laimprenta CG, 2009, pp. 266-282.

C'est peu de temps avant le début de la chasse au cachalot que Queequeg, le « bon sauvage » des mers du Sud, compagnon quasi intime du narrateur de *Moby Dick* et harponneur du *Péquod*, tombe malade. Se sentant rapidement dépérir, il demande au charpentier du navire de lui fabriquer un cercueil dans lequel, sitôt les planches assemblées, il se couche et, apparemment résigné, attend sa fin – qui ne survient pas. Rétabli aussi vite qu'il avait été terrassé, Queequeg emploie alors ses moments de veille à graver sur le couvercle du cercueil les tatouages qu'il a sur la peau, œuvre d'un prophète de son île natale qui avait tracé sur son corps « une théorie complète des cieux et de la terre », sorte de « ruse mystérieuse », écrit Herman Melville, « sur l'art d'atteindre la vérité [1] ».

> Le corps de Queequeg était donc une énigme à résoudre, une œuvre merveilleuse en un volume, mais il ne pouvait pas se lire lui-même, bien que son cœur vivant batte sous la page. Ces mystérieuses sciences étaient donc destinées à pourrir finalement avec le vivant parchemin sur lequel elles figuraient et à s'éteindre à jamais.

Les signes ne donnaient pas le sens ni leur transcription la traduction. Le cercueil de Queequeg – seul élément qui, avec le narrateur s'y accrochant comme à une bouée de sauvetage, surnage au naufrage du *Péquod* éventré par la baleine blanche – peut prendre valeur d'allégorie, celle de la collecte et de l'entrepôt d'objets venus des confins du monde civilisé, et en particulier des quelque 3 600 pièces que, à la fin de son périple, la mission Dakar-Djibouti rapporta au Musée d'ethnographie du Trocadéro, alors perçus comme autant de couvercles de cultures en deuil d'évidence vouées à disparaître sinon déjà disparues au moment même où des vitrines étaient montées pour en accueillir une partie et l'exposer, mais dont la signification profonde, quoi qu'on fît ou dît, demeurerait à jamais enfouie, inatteignable, indéchiffrable : *objets réellement trouvés de paradis vraiment perdus*.

Lors des conversations que nous eûmes presque chaque matin pendant près de quinze ans au bar Le Totem du musée de l'Homme, Michel Leiris était souvent revenu sur cet épisode de *Moby Dick* : il voyait explicitement dans la personne du capitaine Achab qui, observant le manège de Queequeg, s'était écrié : « Oh ! diabolique tentation des dieux ! », la position de l'ethnographe face aux objets

d'art primitifs, ceux-là mêmes que, dans *Afrique noire : la création plastique* [2], il s'emploiera quelque trente-cinq ans plus tard à « remettre sur pied » en les rapprochant du corps.

Qu'il y ait eu de sa part, consciemment ou non, une transposition métaphorique de la poursuite de la baleine blanche à la traque du renard pâle [3], du capitaine Achab au captain B'Hôol [4], du narrateur, malgré lui, de *Moby Dick,* Ishmaël, à celui, malgré lui aussi, de la mission Dakar-Djibouti [5], cela n'est pas douteux. La tentation est grande d'y voir, en effet et à la fois, des points de fuite et de convergence : « *Call me Michel Leiris* », aurait-il pu écrire – lui le secrétaire-archiviste de ladite mission – à l'instar du célèbre incipit du premier chapitre de *Moby Dick,* d'ailleurs intitulé « Mirages », et que Jean Giono avait magnifiquement traduit par : « Je m'appelle Ishmaël. Mettons », signalant d'emblée que ce sont la nomination des gens et la dénomination des choses que Melville, ainsi qu'il le fera plus systématiquement dans *Bartleby, l'écrivain* [6], entreprend de faire vaciller dans leur certitude [7], mettant en avant « la labilité angoissante des signes » et la « mise en crise » du sens par le fait que, nulle part au monde, il ne peut en préexister aucun cadre ni référent fixes [8].

Et des certitudes, il n'y en aura eu guère au cours des deux ans que dura la mission Dakar-Djibouti, en dépit des déclarations d'intention, des ambitions, des modes opératoires de ses promoteurs et participants d'où l'arrogance n'était pas exclue, et du « butin » d'objets dont ils s'emparèrent et qu'ils rapportèrent. *L'Afrique fantôme* nous le rappelle presque à toutes les pages, et elles ne sont pas seulement l'expression des tourments intérieurs ou de l'imaginaire tortueux de son rédacteur, même si parfois des références littéraires et romanesques les inspirent, puisant en l'occurrence chez Joseph Conrad – autre écrivain de la mer, de l'exotisme, de l'équivoque, de la solitude, du « signifiant flottant [9] » – à qui Leiris empruntera le nom du protagoniste d'*Une Victoire* [10], Axel Heyst, pour l'idée d'un conte qui lui vient à l'esprit et sous sa plume tandis que la mission touche à sa fin, le 29 décembre 1932, et qu'il s'enfonce dans le cafard, s'identifiant au caractère rêveur, irrésolu, sans doute lâche un peu, du personnage principal confronté à la forbanterie de ses compagnons d'infortune perdus et se perdant dans les sables et courants d'une île lointaine dont Gondar, sur les hauts plateaux éthiopiens, entouré de ruines, parsemé de lieux de culte bâtis sur du fumier, isolé dans la brume et les pluies, ceinturé de torrents, pouvait être là aussi la métaphore [11].



ill. 1 : Mannequins du Musée d'ethnographie du Trocadéro, photo insérée dans la revue *Documents*, n° 5, 1929. DR (coll. particulière).

Organisée par l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris et par le Muséum national d'histoire naturelle (notamment par l'un de ses satellites, le Musée d'ethnographie du Trocadéro), la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti de 1931-1933 occupe une position quelque peu ambiguë dans l'histoire de l'anthropologie : elle inaugure officiellement l'ère des grandes enquêtes de terrain de l'ethnologie française en même temps qu'elle clôt celle des grandes expéditions ethnographiques et naturalistes que les nations colonisatrices d'Europe occidentale avaient promues ou suscitées avant la Première Guerre mondiale (Grande-Bretagne, Allemagne ou Pays-Bas). À ce titre, elle accuse le retard assez considérable que, par rapport à ces nations, la France a pris dans le domaine des recherches ethnologiques de terrain, retard que Marcel Mauss avait déjà signalé en 1913 [12] – mais en vain – et qui ne justifie guère la spectacularisation parfois exagérée que connut cette mission avant son départ en mai 1931. Ou, au contraire, elle la justifie pleinement puisqu'il s'agit d'une mission de « rattrapage » et, dans la foulée de l'Exposition coloniale internationale de Paris inaugurée en mai 1931, de se hausser, pour le gouvernement français qui va l'encadrer et la financer, au niveau des autres grandes puissances occidentales, fût-ce à coup de publicité, d'annonces, d'interviews, d'expositions et autres manifestations publiques, voire populaires, jusques et y compris un combat de boxe donné au bénéfice de la mission Dakar-Djibouti avant son départ – ce que Thomas Pavel a appelé l'influence du « second marché », c'est-à-dire des outils de communication (les médias), sur la promotion et la légitimation d'une discipline ou d'une démarche scientifique, court-circuitant de fait l'évaluation des pairs et des instances académiques en l'occurrence internationales [13]. Cette position paradoxale n'est cependant pas la seule qu'on peut relever à propos de cette mission.

Fait sans réel précédent, la loi du 31 mars 1931 [14] porte création de la *Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*. De nombreux organismes publics (ministères, gouvernements généraux des colonies, instituts universitaires, musées), des associations et sociétés savantes, des établissements privés (banques, entreprises), des personnalités et mécènes (David David-Weill, Charles de Noailles, Georges Wildenstein, Raymond Roussel), la patronnent ou lui apportent leur concours sous forme de subsides ou de dons en matériels et denrées. La direction administrative et scientifique de la mission est attribuée à Marcel Griaule, un élève du linguiste et sociologue Marcel Cohen, professeur à l'École des langues orientales, notamment spécialiste de la langue amharique parlée dans la partie centrale du haut plateau éthiopien. À l'époque assistant au laboratoire d'ethnologie de l'université de Paris et boursier de la fondation Rockefeller, Marcel Griaule avait déjà effectué en 1928-1929, grâce à l'appui de Marcel Cohen, une assez longue enquête ethnographique et linguistique au Godjam, une province du centre-ouest de l'Éthiopie (qu'on appelait à l'époque Abyssinie).




ill. 2 : Quelques membres de la mission Dakar-Djibouti avant leur départ, photographiés dans une salle du Musée d'ethnographie du Trocadéro, devant le bateau offert par la SAMET (Société des Amis du Musée d'ethnographie).

De gauche à droite, au premier plan, André Schaeffner, Georges Henri Rivière, Marcel Griaule, Marcel Larget à la proue ; au second plan, Jean Mouchet, Michel Leiris, Oukhtomsky, Éric Lutten, Jean Mouffle, Gaston Louis-Roux. DR (coll. particulière).

Marcel Larget, second de la mission, chargé de l'intendance, des observations et des collections naturalistes, qui avait accompagné Griaule en 1928-1929 (membre permanent) ;

Michel Leiris, secrétaire-archiviste à qui Griaule, en plus de cette fonction, confie des enquêtes sur « des sociétés d'enfants, des sociétés séniles et des institutions religieuses » (membre permanent) ;

Éric Lutten, chargé des observations technologiques et, à l'occasion, opérateur cinématographique (membre permanent) ;

André Schaeffner, musicologue, chargé des observations ethnomusicologiques et des enregistrements musicaux (il rejoint la mission à Bandiagara, au Mali, le 18 octobre 1931 et la quitte au Cameroun le 19 février 1932) ;

Jean Mouchet, chargé des études linguistiques (il quitte la mission au Cameroun le 20 février 1932) ;

Jean Moufle, « mécanicien », qui participe à la mission jusqu'au 20 octobre 1931 ;

Gaston-Louis Roux, artiste-peintre, chargé de l'étude, de la collecte et des copies des peintures éthiopiennes (il rejoint la mission à Gondar en Éthiopie le 8 juillet 1932) ;

Déborah Lifchitz (ou Lifszyc tel que son nom est orthographié dans *L'Afrique fantôme*, avant qu'il ne soit « francisé »), linguiste, élève, comme Griaule, de Marcel Cohen, chargée de l'étude et de la collecte de manuscrits éthiopiens (elle rejoint la mission avec Roux le 8 juillet 1932) ;

Abel Faivre, géographe, naturaliste, « scout » selon le mot de Leiris qui ne l'appréciait guère, de loin rattaché au Muséum national d'histoire naturelle (il rejoint la mission à Gedaref le 17 mai 1932) ;

Oukhtomsky, probablement une relation de Georges Henri Rivière (à l'époque sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro), mais qui n'a pu être plus précisément identifié (un ancien prince russe selon des informations orales communiquées par Leiris) ; tombé malade dès son arrivée à Dakar, il est rapatrié le 11 juillet 1931 [19].

Sous l'impulsion décisive de Paul Rivet, professeur au Muséum national d'histoire naturelle, directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro [15], et de Georges Henri Rivière, la mission Dakar-Djibouti devait – en les mettant en œuvre – offrir aux enquêtes de terrain les moyens techniques et scientifiques de leurs réalisations et surtout un cadre institutionnel d'exercice qui leur faisait défaut en France. Grâce à Rivet et Rivière, la recherche ethnologique tend donc à se professionnaliser.

Jusqu'alors entreprise par des professeurs, chercheurs et penseurs (Émile Durkheim, Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl) qui vécurent ce paradoxe de la fonder et de l'enrichir sans pratiquement jamais quitter leurs chaires ou leurs cabinets d'écriture, cette discipline, à de rares exceptions près (Marcel Granet en Chine, Maurice Leenhardt en Océanie, Paul Rivet et Alfred Métraux en Amérique du Sud ou Maurice Delafosse en Afrique occidentale), restait coupée du terrain. Elle maintenait un clivage entre ceux qui recueillaient l'information ethnographique (pour la plupart des non-spécialistes : administrateurs des colonies, militaires, missionnaires, voyageurs, colons, explorateurs) et ceux qui la traitaient ou l'interprétaient. En règle générale, « ethnographe » et « ethnologue » ne désignaient pas le même homme. À l'un manquait la formation théorique, à l'autre le contact humain avec ces sociétés sur lesquelles il discourait et à partir desquelles il théorisait.

En 1925, l'Institut d'ethnologie que viennent de fonder le sociologue Marcel Mauss, le philosophe Lucien Lévy-Bruhl, et l'anthropologue Paul Rivet, cherche à remédier à cette situation. Des cours et des stages y sont proposés et dispensés en vue de former des « ethnologistes professionnels » (le mot est de Lévy-Bruhl) qui s'engagent dans des enquêtes de terrain de longue durée. S'inspirant du service d'anthropologie créé par le Britannique Robert S. Rattray en Gold Coast (Ghana actuel) [16], ces « ethnologistes », ajoute Lévy-Bruhl [17], deviendraient tout aussi nécessaires à la bonne marche des colonies que les ingénieurs, médecins ou forestiers, ne serait-ce qu'en mettant en valeur « la première des richesses naturelles des colonies : la population indigène ».

En s'ouvrant donc aux enquêtes de terrain, l'ethnologie française se voit confrontée d'emblée avec la réalité sociale et politique qui en conditionne l'exercice : la situation coloniale, laquelle amène à concevoir son objet d'étude – les sociétés colonisées – comme son objet d'intervention et à faire valoir, en même temps qu'une pratique scientifique, une pratique sociale dont on attendait que, guidée par la connaissance approfondie des sociétés indigènes que la première implique, elle invitât à corriger les méthodes de colonisation et à faire en sorte que les colonies devinssent à « visage humain ».

À cette fonction sociale dévolue à l'ethnologie et qui, avant la lettre, lui donne une couleur « néocolonialiste » (elle en fait la complice sinon l'auxiliaire de la colonisation – ce que ne manquèrent pas de dénoncer les surréalistes[18]), s'ajoute une fonction culturelle de *sauvetage* qui traduit des ambitions humanistes, voire humanitaires au risque de l'anachronisme.

Sous l'effet du contact avec les Européens, les sociétés que l'ethnologie étudie ont tendance à se transformer rapidement et profondément, à perdre leurs traditions et le contrôle social de leurs « mœurs », à délaisser leurs artefacts, en un mot : à disparaître. Il devient donc urgent de les sauver de l'oubli en prélevant, en conservant, en s'appropriant les éléments jugés significatifs et représentatifs de leurs cultures. Alors perçus comme les témoins de moments techniques, économiques ou sociaux de l'évolution et de la diversité de l'humanité, ces éléments sont considérés comme partie intégrante du patrimoine mondial au même titre que les vestiges archéologiques ou les sites préhistoriques. Cette idée aujourd'hui communément admise faisait à l'époque figure d'idée progressiste par rapport à l'opinion largement répandue et entretenue (par les idéologies racistes ou bien par les fascismes naissants) selon laquelle ces peuples d'outre-mer étaient à peine civilisés, ne formant que des sociétés « inférieures » ou « primitives », sans histoire, sans écriture, sans machinisme, sans État, donc tout entières placées sous le signe de la négativité…

Cependant, l'urgence de la collecte des matériaux (objets, artefacts) ou de l'étude des us et coutumes (rites, croyances, traditions), avancée comme motif, pouvait tenir lieu d'alibi dans la mesure où un tel sauvetage culturel, muséal, patrimonial (dirait-on aujourd'hui) s'effectua dans bien des cas malgré – incidemment contre – les populations indigènes qui se virent de la sorte doublement condamnées, par la politique coloniale et par la démarche ethnographique, à n'être plus que des objets de musée. L'un des mérites de *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris est d'avoir apporté un témoignage de première main sur cette position ambiguë de l'ethnologie et ses entreprises de sauvegarde au mépris parfois de toute méthodologie sinon de toute éthique.

Les motifs et les objectifs de la mission Dakar-Djibouti prolongent et concrétisent le projet de réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro (en 1937, il devait aboutir à la création du musée de l'Homme), un projet formé dès son rattachement en 1929 à la chaire d'anthropologie du Muséum national d'histoire naturelle et dont la réalisation fut activée en raison du succès public que connut l'Exposition internationale coloniale de 1931 au bois de Vincennes, et de l'avènement du Front populaire en 1936 qui devait mettre science, art et sport au service de la nation et de l'éducation des couches de populations, des plus défavorisées ou arriérées aux plus urbanisées ou aisées.

Cette mission est d'abord conçue comme une entreprise de collecte d'objets ethnographiques qui viendront combler les lacunes à l'époque importantes des collections africaines du Musée d'ethnographie du Trocadéro et – ici méthodiquement et « savamment assemblés » [20] après avoir été méthodiquement et savamment recueillis – témoigner de la diversité comme de la richesse des cultures matérielles indigènes [21]. Face en quelque sorte savante de la vitrine coloniale dont la face économique et commerciale avait été présentée avec éclat au bois de Vincennes. Ces objets « initieront le public de la métropole aux choses coloniales » selon la formule de Robert Delavignette, alors directeur de l'École coloniale. Ils constitueront des archives autonomes et authentiques sur les différents types de civilisation ou de culture. Un tel programme impliquait qu'on ne laissât point les ensembles et matériaux se constituer au hasard des émotions esthétiques des collecteurs et qu'on guidât leur choix et leurs « prises ». Dans l'exposé des motifs du projet de mission [22], Marcel Griaule avait insisté sur cet objectif, et l'avait même rendu prioritaire :

> Je tiens à attirer spécialement l'attention sur l'intérêt qu'il y a de rassembler systématiquement des collections nombreuses accompagnées de tous les renseignements concernant chaque objet [...] et de donner des directives à ceux qui vivent sur le terrain et qui n'attachent pas toujours assez d'importance à la valeur de cette documentation. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro, qui contient des richesses inestimables, ne possède, au point de vue africain, que peu de collections parfaitement déterminées et comprenant des séries complètes pour une contrée donnée. Par ailleurs, les objets manquent pour certaines régions. Il importe de combler ces lacunes et de doter le premier musée ethnographique français de collections inégalables, qui continueront l'œuvre de l'Exposition coloniale.

La notion de collection ethnographique qui, dès ce moment-là, acquiert un statut scientifique s'inspire en réalité du modèle naturaliste : il s'agit de constituer des séries organisées selon une systématique fonctionnelle afin que s'en dégagent des types. La collection ethnographique doit être aux sciences de la culture ce que, par exemple, un herbier est aux sciences de la nature [23]. De ce point de vue, il importe

que l'objet ethnographique soit « déhiérarchisé », c'est-à-dire classé non pas en fonction de sa valeur esthétique ou de sa rareté (lesquelles demeurent *subjectives*) mais en fonction de sa représentativité, de sa valeur d'usage et de témoignage. Paul Rivet écrit que « pour l'ethnologue, la maison du pauvre est aussi, sinon plus, précieuse à étudier que le palais du riche ; l'outil le plus humble, le plus imparfait, la poterie la plus grossière a autant sinon plus de valeur à ses yeux que le vase le plus finement décoré et ce n'est que sur l'état culturel moyen dans une région déterminée que doivent porter ses comparaisons [24] ». Dans une boutade qu'aimait rapporter Michel Leiris, Marcel Mauss avait déjà insisté sur le fait qu'une boîte de conserve, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare, et qu'il y a autant sinon plus à apprendre dans les tas d'ordures d'une société que dans ses palais… L'objet ethnographique devient un témoin, une « pièce à conviction », en d'autres termes un échantillon de civilisation. Il est à la fois signe, reflet, spécimen.

Quels que soient sa nature ou son intérêt esthétique, c'est donc sa valeur de *preuve* matérielle qui est d'abord mise en avant. Alors qu'un témoignage oral ou écrit peut omettre ou tromper, dissimuler ou mentir, l'objet, lui, ne ment pas : il constitue « une archive plus sûre et révélatrice que les archives écrites [25] ». En conséquence, la collection ethnographique a – doit avoir – une fonction essentiellement documentaire, et même testimoniale, à l'imitation de celle que, dans le domaine des sciences de l'homme, on accorde aux ensembles archéologiques ou aux séries préhistoriques ou de celle que, dans le domaine des sciences de la nature, on réserve aux collections naturalistes (botaniques, zoologiques, entomologiques, minéralogiques, etc.).

En organisant la collection ethnographique sur la base de l'équivalence représentative des éléments – des objets – qui la composent (c'est-à-dire qu'une serrure dogon a la même valeur de témoignage qu'un masque ou une statue selon un principe que Denis Hollier nomme si justement de « charité épistémologique », lequel amène à prendre en compte le tout de l'Homme, c'est-à-dire le tout des sociétés [26]), les fondateurs du musée de l'Homme et, à leur suite, les membres de la mission Dakar-Djibouti ne vont pas sans bouleverser la notion même de musée. Car, somme toute, montrer des objets usuels, quotidiens, pour ainsi dire banals (serrures, portes, houes, calebasses, paniers, jarres, etc.), n'est-ce pas détourner le rôle qu'on lui prête d'ordinaire : conserver, concentrer, exposer les *trésors* d'une culture, ce qui donc relève de l'exception en même temps que de l'exemplarité, voire de la *préciosité* ? Sans doute n'est-ce pas un hasard si cette vulgarisation, ou plus exactement, cette « péjoration » de l'objet de l'ethnologie (« l'humble, le pauvre, le grossier ») – cette incursion dans les « bas-fonds de la raison culturelle » – s'est d'abord exprimée dans le cadre de la revue *Documents,* dont Marcel Griaule avait été pressenti pour en devenir le secrétaire de rédaction. Comme le signale Leiris [27], cette revue s'était aventurée sous la férule de Georges Bataille et de son « bas-matérialisme » vers les côtés généralement délaissés, sinon répudiés ou réprimés, de la nature humaine, en l'occurrence vers ses côtés obscurs, sauvages, inquiétants aussi bien que vers ses côtés hétéroclites, quelconques si ce n'est triviaux. Rivière – qui, avec Bataille et l'historien d'art Carl Einstein, avait été l'un des fondateurs de cette revue – préconisait, pour sa part, l'abolition de toute hiérarchie en art et de toute électivité en ethnologie, allant même jusqu'à vouloir libérer les objets de la « tyrannie du goût et des chefs-d'œuvre ». Le musée d'ethnographie devait se penser comme une machine rimbaldienne, une machine à sinon dérégler tous les sens, du moins « à déformer le goût et la sensibilité [28] ». Toutefois, une telle conception qui, en Europe, avait une dimension séditieuse et contestataire – dans la mesure où l'objet d'art ainsi associé à des objets communs ou transformés en « ready-made » se voyait démystifié, désacralisé –, cela donc ne risquait-il pas à propos d'autres cultures d'avoir un aspect réducteur et pour tout dire péjoratif ?

Inévitablement, la mise en scène muséographique de ces cultures conduisait souvent à les présenter comme indifférenciées. Dans ces cultures ainsi mises à plat – bien qu'on eût cherché à les mettre en relief – la question de l'esthétique était sinon écartée du moins déclarée *sans objet*. Ou bien tout en elles ou bien rien en elles n'en relevait. Ces deux termes de l'alternative revenaient en réalité à dénier aux sociétés dites primitives l'aptitude à concevoir et créer un art sinon authentique du moins autonome. En 1931, Georges Henri Rivière soutient que « dans les sociétés primitives, le

sentiment esthétique, loin de s'accumuler dans les objets spécialisés, circule dans les institutions, dans les métiers, dans les croyances, comme le sang de nos veines dans tous les points de notre corps[29] ». La réaction contre la vogue de l'« art nègre » mais aussi et surtout le souci de « contextualiser » chaque objet collecté amènent donc Rivet et Rivière à remettre en cause la notion d'art dans les sociétés primitives, puisque tout objet perçu ici comme « artistique » était là-bas traversé par des croyances et était fabriqué en vue de remplir une fonction symbolique, rituelle, religieuse. De sorte que les statues ne purent être que d'ancêtres, les figurines que fétiches, les masques que rituels...

L'« art nègre » – ainsi que l'appelèrent les cubistes et les surréalistes – ne désignait au fond que la manière dont les « Nègres » pouvaient outiller les dieux et les démons. Le contre-esthétisme délibérément affiché par les fondateurs du musée de l'Homme amenait à technologiser la culture et à proposer de ces sociétés une image fonctionnelle, voire une interprétation fonctionnaliste : chaque objet remplit un rôle non seulement technique mais magique et religieux ; il est le rouage visible des forces invisibles qui le meuvent ou pour lesquelles il est mû.

Contre-esthétisme apparent dont est recherchée une traduction muséographique : objets rituels, outils, ustensiles, armes, etc., sont placés sur un même plan, dans le même espace d'exposition, suivant en cela une idée directrice rappelée par Rivière. « Dans les civilisations qui nous occupent, avance-t-il, *tout se tient, tout dépend de tout*, comme l'écrit notre collaborateur Jacques Soustelle : mœurs, techniques, croyances sont étroitement solidaires et un réseau de prescriptions et d'interdits enveloppe l'individu, le fixe ou le soustrait à son clan, l'asservit à son totem[30]. » Contre-esthétisme qui rend d'autant plus paradoxale – comme ne manquait pas de le souligner Leiris[31] – la stance de Paul Valéry apposée en lettres dorées sur le fronton du musée de l'Homme : « Choses rares ou choses belles ici savamment assemblées instruisent l'œil à regarder comme jamais encore vues toutes choses qui sont au monde ».

Tout aussi paradoxal est le lieu de la première publication collective de la mission Dakar-Djibouti dès son retour, avec photos de situations et d'objets à l'appui, mises en page par Skira et Leiris : la revue *Minotaure* (n° 2, mai 1933) fondée au début de cette année-là par le même Skira et É. Tériade (Stratis Eleftheriadis), une revue luxueuse d'avant-garde artistique, presque toute en couleur, où seront reproduites des œuvres de Picasso, Masson, Ernst, Magritte, Matisse, Roux, Dali, Miró, Derain, Rivera, etc., imprimées des photos de Man Ray, Brassaï, publiés des textes de Breton, Reverdy, Éluard, Péret, Tzara, Duchamp, Heine, etc., comme si devait s'effacer malgré tout ou s'oublier la conception fonctionnelle sinon positiviste des artefacts[32]. Au fond, le culte de la matière pouvait se combiner

avec une passion de l'imaginaire, l'une devenant en quelque sorte le précipité de l'autre. Mieux sans doute qu'à travers un musée dont le nom – *musée d'ethnographie* – surdéterminait la signification des objets entreposés et exposés, et les arrimait à l'exotisme, à travers *Minotaure* l'imagination et les créations plastiques des sociétés autres, en l'occurrence africaines, atteignaient le cœur de la modernité. Elles rejoignaient, voire confirmaient le propos de ces artistes en quelque sorte fétiches des premiers numéros de *Minotaure*, Picasso et Masson, qui, balayant d'un geste assuré les conventions picturales de l'Occident, avaient conçu d'autres manières de figurer ou même de transfigurer la nature humaine et d'autres manières de représenter les mythes ou fables qui cherchaient à donner un sens à sa condition. Sous une couverture qui, par excès, venait témoigner de ces métamorphoses du fait que Gaston-Louis Roux y avait peint un motif de facture très moderne sinon ironique, mais librement inspiré de la plus pure tradition picturale éthiopienne, le numéro 2 de *Minotaure* présentait des matériaux inédits dont le montage éditorial, le cadrage photographique et la mise en scène parfois insolite – comme cette photo représentant les « mères des masques » dogon couchées sur le parquet en point de Hongrie d'une salle vide du Musée d'ethnographie du Trocadéro – étaient en soi une interrogation sur la *représentation* et *l'exposition.*. D'une certaine façon, un des objectifs de l'ancienne équipe de la revue *Documents* (Rivière, Bataille, Einstein, Leiris, Schaeffner, Griaule) était atteint. Les œuvres, les artefacts des autres, dont, par leur exégèse, l'ethnologie devait montrer l'efficacité non seulement pratique mais symbolique, contribuaient à la mise en question du matériel, du formel, du fonctionnel, voire du rationnel, comme ils contribuaient – ce qui était en revanche un des horizons épistémologiques de l'ethnologie – à poser une nouvelle définition de l'homme, de la société, de la culture, des « arts et métiers » d'Occident pour reprendre une idée de Marcel Duchamp. Il reste que l'aventure éditoriale du numéro 2 de *Minotaure* ne sera qu'un feu de paille, fût-il de belle ampleur. D'une part, elle sera la seule publication collective des membres de la mission que brouilleront, par la suite, rivalités et inimitiés ; d'autre part, et ce malgré une des propositions du prière d'insérer de la revue[33], les éditeurs, Skira et Tériade, délaisseront, sous l'influence de Breton et Éluard – le premier ne supportant pas qu'un savoir, serait-il asymptotique, s'interposât entre le regard et l'œuvre –, les travaux et objets ethnographiques dans la suite des numéros. À ces deux raisons s'ajoute celle d'une « reprise en main » ouvertement fonctionnaliste par les édiles du Musée d'ethnographie du Trocadéro.

Ce qui va présider, en tout cas, à la fondation du musée de l'Homme, c'est bien le rejet de la forme au profit de la fonction, de ce que l'on pourrait appeler la *valeur d'usage* de l'objet ethnographique et sa *plus-value* symbolique. Comme le remarque Denis Hollier à qui j'emprunte les réflexions qui suivent[34], c'est André Schaeffner qui, dans son article de *Documents* sur les instruments

de musique dans un musée d'ethnographie[35], avait explicité clairement ce refus d'opposer utilisation et exposition : l'ethnographie doit pouvoir concevoir un espace d'exposition où les objets ne seraient pas réduits à leurs seules propriétés formelles, un espace d'exposition où leur valeur d'usage, disons leur fonction, ne serait pas exclue, c'est-à-dire un espace où ils seraient montrés *en état de marche*. Il ne fait pas de doute, remarque Denis Hollier, que la prise en compte de cet état de marche pose la question de l'introduction du corps dans le musée, en l'occurrence du geste de l'instrumentiste, du mode d'emploi de l'instrument, sans lesquels l'instrument serait non seulement inaudible – ce qui est un comble – mais totalement illisible. Documents photographiques et phonographiques doivent donc l'accompagner. L'objet lui-même, en tout cas sa forme, tend à se dissoudre : c'est moins un objet qu'un savoir sur l'objet qui se trouve exposé. Les choses ethnographiques ne peuvent plus se penser que dans le lieu même où on les montre : dans l'espace de l'exposition, condition pour que les choses recueillies sur le vif conservent, comme l'écrivait Leiris[36], quelque fraîcheur.

Bien qu'imprégné de ces idées et, durant ses études d'ethnologie ou ses activités au Musée d'ethnographie du Trocadéro puis au musée de l'Homme, mis devant l'obligation de les appliquer, Leiris n'aura de cesse par la suite de s'en démarquer et de chercher à comprendre les expressions et à analyser les formes du « sentiment esthétique » chez les Noirs africains, dont l'expression n'est alors aucunement contestée par lui. Sa grande familiarité avec les peintres cubistes[37] qui furent parmi les premiers à reconnaître l'existence d'un « art primitif », doublée de sa participation au mouvement surréaliste qui en reconnut très tôt la forte expressivité, ont probablement joué un rôle dans son approche et sa mise en évidence du sens esthétique au sein de sociétés dont on avait pu douter qu'elles en fussent pourvues. Ce sera là une des originalités – mais aussi un des problèmes – de son ouvrage *Afrique noire : la création plastique* écrit de 1957 à 1967 en collaboration avec Jacqueline Delange[38].



ill. 3 : Des membres de la mission Dakar-Djibouti avec quelques-uns de leurs interlocuteurs dogons en octobre 1931.

De gauche à droite au premier plan, Ambibè Babayi, le lieutenant Wousso Dologien, personnes non identifiées ; au second plan, Jean Mouchet, André Schaeffner, Érice Lutten, Marcel Griaule, Michel Leiris. DR (coll. particulière).

Parallèlement à son programme de collecte qui ne se fera pas sans heurts ni sans ce qu'on appelle aujourd'hui « bavures », la mission Dakar-Djibouti eut pour projet d'organiser en deux ou trois endroits (en particulier chez les Dogon du Mali actuel et chez les Amhara d'Éthiopie) des enquêtes ethnographiques ponctuelles, de forme intensive. C'est à ces occasions que Griaule expérimente une méthode d'enquête originale, qualifiée d'« observation plurielle » qui consiste à démultiplier les procédures d'investigation, à les répartir entre les membres de la mission, lesquels, ce faisant, saisissent collectivement un même objet. Outre le gain de temps escompté, cela devait permettre d'obtenir, par les confrontations et les recoupements, une mesure plus fine et plus objective de l'information et de réaliser, par une disposition spatiale des observateurs – en les situant à des points stratégiques – une meilleure « couverture » de certains événements sociaux ou rituels à forte participation collective (funérailles, par exemple). Mais cette technique, élevée par Griaule au rang de principe méthodologique, ne préjugeait-elle pas des capacités d'accueil, des disponibilités voire des libertés des sociétés observées ? Il faut bien se représenter ce que peut être l'installation et la présence insistante d'une dizaine de personnes – et de leur matériel, véhicules y compris – dans un village africain d'une centaine de maisons !

Si les Dogon, colonisés, administrés, tolérèrent de fait si ce n'est de force ce travail d'équipe, il en alla tout autrement en Éthiopie. D'une part, ce pays à l'époque indépendant avait un dispositif douanier qui risquait de mettre au bord de la fraude (ou de la rapine) le programme de collecte de la mission. D'autre part, une grave crise politique intérieure sur le point de dégénérer en guerre civile pouvait rendre suspect aux yeux des autorités tout projet d'observation collective. Ce fut le cas.

Jusqu'à l'avènement de l'empereur Hailé Sélassié en 1930, les *ras* éthiopiens (sorte de hauts barons féodaux qui, depuis le XVIIIe siècle, avaient tour à tour intrigué pour accéder au trône du Roi des Rois, ou le contrôler) disposaient d'un pouvoir quasi absolu dans la province qu'ils gouvernaient et dont ils avaient reçu l'administration des mains de l'empereur. Détruire ce régime féodal en réduisant leur pouvoir local afin de consolider l'unité de l'empire, telles furent la préoccupation constante du nouvel empereur et la politique qu'il s'attacha à mettre en place. En juin 1932, elle l'amena à faire arrêter puis à prononcer la condamnation à mort (commuée en détention à perpétuité par une grâce impériale) du *ras* Haylou, « prince » et gouverneur de la province du Godjam chez qui Griaule avait séjourné lors de sa précédente mission en 1928-1929,

et chez qui, en concevant l'itinéraire de la mission Dakar-Djibouti, il comptait de nouveau s'installer pour poursuivre ses enquêtes. Le *ras* Haylou venait en effet de se rendre coupable de trahison en ayant favorisé l'évasion de l'ex-empereur *lidj* Yasou et en lui ayant offert asile dans sa province [39]. Cet événement fut à l'origine non seulement du changement d'itinéraire de la mission quand elle atteignit la frontière éthiopienne en juin 1932 mais de toute une série de tracasseries administratives et douanières, les autorités éthiopiennes soupçonnant son chef et son personnel de transporter dans leurs caisses des armes et des munitions destinées au Godjam alors en rébellion presque ouverte…

Cela seul suffit à montrer que l'enquête ethnographique – du moins les méthodes et les objectifs que la mission lui avait assignés – ne pouvait s'exercer dans n'importe quelles conditions. Les pays sous tutelle coloniale offraient bien des garanties, une certaine liberté de mouvement, d'investigation et de collecte, voire un droit de convocation et de réquisition, que des nations en revanche indépendantes étaient à même de remettre en cause non seulement en les restreignant mais en les discréditant [40].

La mise en scène qui a entouré l'enlèvement des peintures d'Antonios est à ce titre exemplaire, bien que, à la limite, elle ait approché de l'absurde sinon du grotesque [41] !

L'église Abba Antonios, construite à la fin du XVII^e^ siècle sous le règne de Yohannès Ier (fils et successeur de l'empereur Fasiladas, fondateur de la ville de Gondar en Éthiopie du Nord), située à une heure de marche au nord-ouest de Gondar, était pratiquement en ruine en 1932 quand la mission Dakar-Djibouti s'installa dans l'ancienne capitale de l'empire. Le mur circulaire était sur le point de s'effondrer. La toiture laissait passer la pluie et, dans son chaume éclairci, abritait un nombre considérable d'oiseaux dont la fiente avait recouvert en partie les peintures murales de l'édifice. Ces peintures – qu'une légende attribue à un Blanc d'origine grecque du nom de Kiséwon qui vécut à la fin du XVII^e^ siècle – étaient exécutées à la colle de peau sur des cotonnades recouvertes d'un enduit de chaux. Compte tenu de l'état de l'église, elles risquaient d'être détériorées par l'eau de pluie. C'est pourtant à la croûte blanchâtre formée par les fientes d'oiseaux que, selon Gaston-Louis Roux (l'« artiste-peintre » de la mission Dakar-Djibouti), les peintures durent leur relative conservation [42]. Dès son arrivée à Gondar en juillet 1932, Roux s'était livré à une expérience visant à prouver au clergé de la ville « l'indiscutable supériorité de l'huile sur la colle », peinture à l'huile que les peintres éthiopiens ne connaissaient pas. Après qu'il eut exécuté une crucifixion « dans la plus pure tradition abyssine », Roux invita plusieurs

membres du clergé de Gondar à venir admirer son œuvre sur laquelle, à la surprise de tous, il jeta le contenu d'un seau d'eau.

> Cette épreuve [note-t-il[43]], à laquelle la peinture résista victorieusement, me valut un concert de louanges, et la nouvelle d'un procédé magique, apporté par un peintre blanc fut aussitôt répandue dans le pays. [...] Le chef de l'église d'Antonios vint nous demander de remplacer [les vieilles peintures] de l'église par de nouvelles exécutées avec ce merveilleux produit dont on lui avait vanté la résistance à l'humidité. Griaule accepta d'enthousiasme l'occasion inespérée d'acquérir pour le musée du Trocadéro, une collection unique de peintures abyssines anciennes. D'ailleurs, ces peintures, dans les ruines d'Antonios, étaient condamnées à une destruction rapide et complète [...] Pendant plusieurs semaines, j'exécutai de vastes compositions qui furent marouflées à la place des anciennes peintures, sur les murs d'Antonios. L'ensemble fut terminé en septembre [1932] à la satisfaction des prêtres et des fidèles de la paroisse. Je fus aidé dans cette grande entreprise par Griaule lui-même, qui se révéla un peintre religieux d'une belle imagination et d'une grande virtuosité[44].



ill. 4 : Gondar, 6 août 1932. Devant la « villa Médicis » (abri construit par la mission Dakar-Djibouti sur le territoire du consulat italien de Gondar).

De gauche à droite : Marcel Griaule, Deborah Lichitiz, Gaston-Louis Roux, Abba Jérôme, une domestique, et Michel Leiris ; au premier plan, accroupi, tenant un enfant, le cuisinier de la mission. DR (coll. Particulière).



ill. 5 : Gondar, 8 août 1932.

Michel Leiris, Éric Lutten et Gaston-Louis Roux, se retournant, en train d'exécuter des copies des peintures d'Antonios. DR (coll. particulière).

Aux subventions publiques (700 000 F de l'époque) dont la mission Dakar-Djibouti fut dotée était venu s'ajouter – détail cocasse mais hautement symbolique – le bénéfice d'un gala de boxe que le Noir américain d'origine panaméenne Alfonso Brown dit Panama Al Brown, champion du monde poids coq, donna au profit de la mission le 15 avril 1931 au Cirque d'hiver de Paris [45].

La notion de *roots* prenait forme, voire prenait corps. Ce soir-là, Al Brown mit son titre en jeu pour que la terre de ses ancêtres fût mieux connue, pour que ses « frères de couleur » fussent mieux considérés. Ce que Marcel Griaule résuma ainsi, en conclusion d'une note qu'il avait envoyée la veille du combat au quotidien à grand tirage *Paris-Soir* :

> Al Brown aura su mettre ses poings au service de cette cause d'un intérêt universel : rendre possible entre les peuples coloniaux et les peuples colonisés, grâce à une connaissance meilleure des mentalités de ces derniers, une collaboration plus féconde, s'exerçant sur un plan moins brutal en même temps que plus rationnel.

Avec le match Al Brown, la théâtralisation des « choses nègres » venait en quelque sorte d'atteindre son paroxysme. Peut-être même en fut-il la quintessence. D'abord le spectacle devint sport et entra, fût-ce par l'origine de cette boxe qu'on appelle anglaise, dans une logique occidentale. Ce faisant, il touchait un public plus large, plus populaire. Mais surtout, il était appelé à mettre en scène – en jeu plutôt – le corps nègre dans ses performances les plus physiques et, par définition, les plus naturelles. Toutefois, de nègre, Al Brown n'avait que la peau. Pas même la corpulence, ni la puissance, ni donc la « brutalité » qu'on lui eût volontiers prêtées : poids coq, il n'avait pas réussi à percer aux États-Unis où, semble-t-il, l'on préférait les poids lourds tel Jack Johnson. Grand lecteur de Joseph Conrad, d'une mise toujours élégante qui allait de pair avec son célèbre jeu de jambes, Al Brown était soigné de sa personne aussi bien que de son esprit, en un mot « civilisé » au point d'être admis dans le Tout-Paris de l'époque. C'est pourtant grâce à lui, en partie, que les « cultures nègres » d'Afrique allaient être bientôt vues et mieux connues. Autre paradoxe qui faisait d'un Nègre disons « factice » ou « occidentalisé » au regard d'une certaine idéologie – car acculturé – le promoteur certes symbolique d'une des plus grandes entreprises de récupération d'« objets nègres » que l'ethnologie française ait jamais conçue. Mais était-ce là un paradoxe ? Dans la biographie qu'il a consacrée à Al Brown, Eduardo Arroyo rapporte [46] – information que devait me confirmer Georges Henri Rivière – que le soir du gala donné au profit de la mission Dakar-Djibouti, quatre gardiens en uniforme du Musée d'ethnographie du Trocadéro avaient été postés aux quatre coins du ring. Ainsi mis sous « surveillance », le Noir qui combattait ce soir-là préfigurait ces « objets nègres » que, deux ans plus tard, la mission rapporterait

de la terre de ses ancêtres et exposerait dans les galeries en partie rénovées du Musée d'ethnographie, dans la même proximité du regard des gardiens… Sans doute peut-on voir dans la mise en scène de ce combat de boxe une autre allégorie : le boxeur noir, en somme dépossédé de ce qu'il pouvait y avoir de « nègre » ou d'« africain » en lui, se retrouvait dans une position comparable à celle des objets dont on déposséda par la suite les cultures pour la connaissance et le respect desquelles il allait combattre !

Une partie du bénéfice du gala (d'un montant total de 101 350 F) servit à couvrir les frais de publication d'une brochure conçue par Griaule et rédigée par Leiris d'après les cours professés par Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris. Le titre, on ne peut plus explicite, annonce donc l'un des objectifs majeurs de la mission Dakar-Djibouti : *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*[47]. Tirées à plusieurs milliers d'exemplaires, les *Instructions*… devaient être diffusées auprès des administrateurs et colons résidant dans les territoires que traverserait la mission au cours de son périple, afin que les objets recueillis au hasard de leurs tournées ou de leurs activités soient désormais accompagnés d'une masse de renseignements normalisés qui permettent aisément de les identifier, authentifier et répertorier : elles indiquaient non seulement ce qu'il faut collecter mais comment il faut collecter. À cet égard, les *Instructions…* jouèrent le rôle d'un aide-mémoire ou, bien plus, d'un mode d'emploi : elles proposaient un système de classement et un modèle de fiche descriptive des objets ethnographiques qui, jusqu'à une date récente, étaient toujours utilisés pour cataloguer et étudier les collections entrant au musée de l'Homme.

L'entreprise de collecte, ainsi réglée, semblait devoir rester liée au *spectacle* pour la raison peut-être que celui-ci en avait été à l'origine et en était d'une certaine manière la fin avec l'exposition, pour la raison également que cette entreprise se tournait vers des sociétés que la civilisation occidentale avaient mises peu à peu en « situation de spectacle », comme si leur compréhension ne pouvait découler que des représentations au sens strict que l'on (se) faisait d'elles.



ill. 6 : Assis dans une salle du Musée d'ethnographie, en avril 1931, Georges Henri Rivière, Al Brown et Marcel Griaule contemplant un masque bambara. DR (coll.particulière).

On sait que la découverte de l'art nègre, puis du jazz, que la représentation du ballet *La Création du monde* en 1923, les exhibitions de la *Revue nègre* en 1925 ou de celle des Blackbirds en 1929 – découverte et manifestations sur lesquelles Leiris insiste dans la première partie de *Afrique noire : la création plastique* aussi bien que dans son *Journal*[48] – ont constitué des temps forts dans la reconnaissance (sinon dans la connaissance) des cultures « primitives », noires en l'occurrence, mais – autre paradoxe – *américanisées* (l'Afrique se joue d'abord dans sa diaspora), et ont contribué à les rendre présentes dans l'imaginaire occidental, notamment français[49]. Par la même occasion, elles ont été des moments clés du devenir-spectacle de ces cultures. De sorte que celles-ci ou du moins ce qui était censé les caractériser, paraissent avoir été mises au jour, voire mises au goût du jour, sous des éclairages artificiels. Ce faisant, elles perdirent en substance ce qu'elles gagnèrent en popularité. Comme si, en passant de la lumière naturelle des ateliers d'artistes ou des échoppes de brocanteurs – où elles avaient d'abord été vues – aux feux de la rampe, les « choses nègres » non seulement s'étaient « mécanisées » (Walter Benjamin) mais avaient fini par se dénaturer, par se transfigurer et, relativement à l'origine géographique (dans le cas présent africaine) que l'emploi insistant de l'adjectif *nègre* leur accordait malgré tout, par devenir presque aussi artificielles que la lumière qui les baignait désormais. Le jazz fut un curieux exemple d'un tel glissement de sens et d'espace.

Musique hybride, faite d'emprunts, de mélanges, de « collages », au reste issue d'un fonds socioculturel hétérogène, le jazz avait réussi à mettre en œuvre une matière sonore et un jeu instrumental originaux, formellement cohérents, recherchant ses sources et puisant son inspiration dans un folklore lui-même hybride qui, de ses origines africaines, n'eut bientôt plus que la couleur, c'est-à-dire la surface. Le *blues* et le *spiritual* étaient nés d'une transplantation pour laquelle il n'y avait pas de retour... André Schaeffner devait s'en apercevoir sur le terrain, pendant la mission Dakar-Djibouti : contre toute attente, il observa que les Africains restaient impassibles à l'écoute des disques de jazz qu'il leur jouait sur le phonographe de la mission ! Hormis son côté expressif, théâtral même, que Schaeffner avait souligné très tôt[50] et qu'il retrouvait dans la plupart des musiques noires, le jazz avait conservé peu de traces de ses racines africaines lorsqu'il fut introduit en France à la fin de la Première Guerre mondiale. Cela, toutefois, n'empêcha pas qu'on l'appelât « nègre », à cause peut-être de cette part visuelle – son côté expressif – qu'il comportait et qui semblait persister dans l'idée qu'on se faisait de lui. N'avait-il pas été d'abord *vu* ? N'avait-il pas d'abord été perçu comme un spectacle ? Il y eut certes ces musiciens noirs, « dilettantes », en soi spectaculaires : ils jouaient de leur corps aussi bien que de leurs instruments. Sorte de personnages sonores qui paraissaient être au bord de la transe, possédés

par le rythme à moins que ce ne fût – comme on le soupçonnait – par la drogue ou par l'alcool. Il y eut ces façons insolentes ou ironiques de traiter les instruments pour la plupart d'origine classique, et que les musiciens de jazz bricolaient, trafiquaient, parfois désaccordaient ou dont, par un jeu subtil ou par l'ajout d'un élément étranger, ils dénaturaient le timbre sans craindre l'effet ni les « notes sales », discordantes, les faisant voir autant qu'entendre. Il y avait eu surtout cette géographie sociale (bouges, bordels et autres lieux interlopes de La Nouvelle-Orléans où il s'était développé) qui avait associé le jazz à un univers de débauche et lui avait donné une couleur « milieu » que l'on prêtait d'ordinaire au monde du jeu, des boîtes de nuit… ou de la boxe. Le jazz venait en quelque sorte de ces « zones interdites » vers lesquelles André Breton et ses compagnons surréalistes voulurent aller plus tard. Il est utile de rappeler ici même ce passage, devenu célèbre, de *L'Âge d'homme* où Leiris parle de sa propre découverte du jazz [51] :

> Dans la période de grande licence qui suivit les hostilités, le jazz fut un signe de ralliement, un étendard orgiaque, aux couleurs du moment. Il agissait magiquement et son mode d'influence peut être comparé à une possession. C'était le meilleur élément pour donner leur vrai sens à ces fêtes, un sens *religieux*, avec communion par la danse, l'érotisme latent ou manifesté, et la boisson, moyen le plus efficace de niveler le fossé qui sépare les individus les uns des autres dans toute espèce de réunion.

Peut-être est-ce en cela qu'il fut dit « nègre », un peu à la manière dont Rimbaud avait déjà compris le terme dans *Une Saison en enfer* : cet air louche, mauvais garçon, paumé, révolté, cet air qui évidemment n'avait rien à voir avec les sociétés noires que l'on imaginait plutôt « bon enfant »… « Nègre », ce mot qui somme toute disait quelque chose contre les bonnes mœurs, contre la raison occidentale et qui évoquait un monde sauvage, païen, rebelle, lequel lui aussi n'avait que peu à voir avec les sociétés africaines que, voulant soumettre, l'on n'était pas loin de croire naturellement soumises.

Au début des années 1920, c'est un musicien – celui-ci européen et de formation classique – qui, au terme d'un séjour de quelques mois à New York, fit part de sa découverte d'un alliage inouï de sons et de couleurs, de peaux et de voix, d'un corps à corps inédit de la mesure et de la syncope. À bord du paquebot *Rochambeau* le ramenant en France, Darius Milhaud s'enthousiasmait encore, dans une lettre adressée à son ami Henri Hoppenot et datée du 20 février 1923 [52], d'avoir entendu à Harlem, dans de simples estaminets remplis de Noirs, des « jazz populaires magnifiques », des « danses et chants de Négresses aux voix cuivrées », des combinaisons inusitées de rythmes, de timbres et d'accords qui allaient le hanter pendant une bonne partie de l'année, et au-delà… Dans une boutique de Harlem, il s'était procuré toute une collection de disques du label Black Swan (première compagnie

d'édition phonographique noire-américaine, dont le pianiste et chef d'orchestre Fletcher Henderson était depuis 1921 le directeur musical). Ils devaient l'inspirer pour la composition et l'instrumentation (cuivres, anches, percussions) de la musique de *La Création du monde* que lui avait commandée Rolf de Maré, le fondateur et directeur de la troupe des Ballets suédois, rivaux des célèbres Ballets russes de Serge Diaghilev. Dans ce « Ballet nègre », dont l'argument, s'inspirant d'une légende africaine, fut rédigé par Blaise Cendrars, et la chorégraphie réglée par le danseur étoile de la troupe Jean Börlin, Darius Milhaud s'était attaché à combiner accents jazzy *(growl, glissando),* inflexions bluesy (tierce et septième diminuées), rythmes *afterbeat* et traditions musicales européennes savantes[53] – un « intermédiaire », écrivait-il à Hoppenot le 4 août 1923[54], « entre les phonographes de Broadway et *La Passion selon Saint Matthieu* » –, le tout joué et dansé dans un décor monumental conçu par Fernand Léger, aux longs à-plats de couleur, noirs, blancs et ocres, où se fondaient les danseurs tels des *minstrels*[55], masqués et « mécanisés ».

En 1925, ce fut pourtant une image factice du jazz que présenta la *Revue nègre* sur la même scène du théâtre des Champs-Élysées (ce dont Leiris devait se rendre compte quelques années plus tard quand il la qualifia d'« article pour l'exportation[56] »). Même si ce fut l'occasion de découvrir l'un des premiers jazz-bands venus à Paris et d'entendre un clarinettiste et saxophoniste qui deviendrait bientôt de premier plan, Sidney Bechet, la *Revue nègre* dut surtout sa célébrité et sa popularité à sa vedette féminine, Joséphine Baker. Bien qu'originaire de La Nouvelle-Orléans, cette chanteuse et danseuse de couleur exécutait un numéro qui n'avait que peu, voire pas du tout de rapport avec ce qu'eût produit une Ma Rainey ou une Bessie Smith[57]. Elle restait aussi éloignée de l'univers du jazz que Bechet, ici « sage » marchand d'oranges dans un décor de pacotille représentant une artère de New York, l'était des rues redoutables de Storyville (le quartier mal famé de la Nouvelle-Orléans où, pris en charge par Bunk Johnson, il fit ses premiers apprentissages de musicien de jazz). De même restait-elle éloignée du monde noir par la couleur de sa peau que, mulâtresse, elle avait claire. Ce qui, probablement, contribua à renforcer son succès populaire : elle demeurait *proche*. Par sa couleur ou par ses traits, elle apprivoisait l'exotisme, elle le rendait familier, elle représentait la « négritude » sans en avoir l'air. En somme, Joséphine Baker avait plutôt l'allure d'une « Brigitte Bardot de l'époque » ainsi que l'écrivit André Schaeffner en 1965, lui donnant, par ce rapprochement inattendu avec celle qui devint un des « sex-symbol » des années 1960, une présence sensuelle, érotique[58]. Quatre ans plus tard, Leiris sera subjugué par une nouvelle « revue nègre » qui se donnait au Moulin-Rouge, celle des Lew Leslie Blackbirds, observant que les danseurs semblaient « pouvoir déplacer [leur] point fixe et le situer à volonté dans n'importe quelle partie de [leur] corps[59] ». Le 9 août 1929, il écrit à Zette, sa

femme : « Je ne me consolerai jamais de ne pas être un de ces gens-là, naturellement pas à cause du talent, mais à cause de leur façon d'être dans la vie. »

Mises en scène donc, données en spectacle, les « choses nègres » que le corps dénudé ou déhanché était censé personnifier se voyaient réduites à leur plus simple expression : ce n'était point une *culture* nègre qu'on y trouvait mais la *nature* nègre. Les corps noirs restaient marqués par la nature et il était dans leur nature d'être expressifs, exubérants, sensuels. Après que le jazz eut donné à entendre que les Noirs avaient, selon une formule consacrée, le rythme dans la peau, les *Revues nègres* firent voir qu'ils avaient la danse dans le sang, à moins qu'ils n'eussent, du fait de l'érotisme qui s'y manifestait, le diable au corps...

Cette perception, cette représentation – que Leiris partage à l'époque mais dont il cherchera plus tard à s'amender, jugeant qu'elles témoignaient d'une sorte de « racisme à rebours[60] » – n'ont pas été sans orienter l'approche ethnographique de la mission Dakar-Djibouti, et, par conséquent, sans agir sur la construction de ses objets : que ce soit à propos des funérailles dogon ou des rites de possession chez les Éthiopiens de Gondar, c'est surtout le côté spectaculaire, théâtral, expressif si ce n'est expressionniste des sociétés indigènes qui fut mis en avant. Dans le même temps et sur un registre plus épistémologique, la notion de *fait social total* introduite par Mauss dans son « Essai sur le don[61] » invitait à privilégier cette dimension visuelle en raison de l'accent qu'elle conduisait à porter sur les manières dont une société pouvait se mettre littéralement en scène, se donner en spectacle à travers ses cérémonies et ses rituels. L'idéologie ou les stéréotypes concernant les « choses nègres » se trouvaient consolidés par une théorie du phénomène social. Quoi qu'il en soit, près de la moitié des objets rapportés par la mission Dakar-Djibouti (sur les 3 600 collectés) – et ceci en dépit des déclarations d'intention de ses organisateurs qui comptaient ramasser le *tout* d'une société – furent justement des objets rituels ou de divertissement[62]. Ils relevaient à la fois de deux catégories distinguées par les rédacteurs des *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* : « Esthétique » et « Monuments de la vie sociale ».

Le fait que l'école sociologique française issue des théories de Durkheim ait surtout centré son approche sur les tendances unificatrices de la société (plutôt que sur ses ratés ou ses conflits, en somme plutôt que sur son histoire) ou, en d'autres termes, sur les phénomènes intégratifs assurant la cohésion et la cohérence sociale (l'insistance notamment sur la notion de sacré), cela donc entraîna à recueillir des échantillons jugés purs ou mettons conformes. Dans cette optique, l'authenticité de l'objet ou la pureté de sa facture serait légitimée par la « capacité » plastique, iconique ou technique qu'on lui prête

de matérialiser cet état social forcément intemporel et idéal. Il en serait l'image, la concrétion, la « pièce à conviction » – en quelque sorte spécimen d'une culture dont il manifeste l'essence ; c'est dogon ! c'est bambara ! La partie signale le tout. Perspective idéaliste qui ne tient compte ni des changements ni des tensions, ni même de la question du *style*, à peine de celle des emprunts, des influences ou des « métissages » ; perspective que, précisément, Leiris tentera de redresser quelque trente-cinq ans plus tard dans son « Préambule à une histoire des arts plastiques de l'Afrique noire[63] ».



ill. 7 : Joséphine Baker et Georges Henri Rivière devant une vitrine du Musée d'ethnographie du Trocadéro, avant le départ de la mission Dakar-Djibouti, en avril 1931. DR (coll. particulière).

Si la mission Dakar-Djibouti s'intéressa principalement à la dimension spectaculaire des sociétés africaines, elle fut amenée dans un même mouvement à se préoccuper de l'envers, des coulisses, c'est-à-dire de leur dimension cachée ou tenue secrète qui était parfois aussi présente, presque autant « visible », et dont on n'était pas loin de penser qu'elle orientait, expliquait, donnait sens à la première. Langue secrète et savoir ésotérique, mythologie, esprits et génies – ce qui théoriquement demeure caché – devinrent également des objets de la mission Dakar-Djibouti.

De même que le corps nègre avait été perçu comme naturellement expressif, de même les spectacles nègres furent-ils conçus comme naturellement signifiants. Ce qui, d'une certaine façon, leur déniait tout espace de jeu (sauf chez Leiris qui, privilégiant les aspects théâtraux de la possession dans le culte des génies *zar* en Éthiopie, devait mettre en évidence – mais bien plus tard – ses composantes ludiques et dramatiques). En fait, parler de *théâtralité* relèverait d'un abus de langage, puisque personne et personnage, masque et figure, « cheval » et « cavalier » (dans le cas des *zar* éthiopiens), avaient tendance à se confondre. La scène du rituel, du sacrifice, n'est pas, comme celle du théâtre, le lieu de la « mort feinte[64] ». Ces spectacles ne demeuraient-ils pas au fond désespérément *sérieux* ? L'ordre du monde, de leur monde, n'en dépendait-il pas ? Prisonnier de son corps, le Noir ne l'était-il pas tout autant de ses croyances ? Esclave de sa nature, il semblait l'être aussi de sa culture. Le sens se trouvait en dehors de lui. Là encore, il restait agi – agi par des superstitions, des symboles, des traditions qu'il ne pouvait ou ne savait pas expliquer. À moins qu'il ne cherchât à les dissimuler...

Le spectacle ne se suffisait donc plus à lui-même. Il devenait signe, voire signal si l'on se replaçait dans la logique du fait social total : il révélait un code culturel ou plutôt indiquait qu'il y avait là *un* code. Il renvoyait en somme à autre chose qu'à ses manifestations : une conception du monde ? Une religion ? Une mythologie ? Un système de croyances ? Bref, il semblait être la traduction ou la projection dramatique d'un univers mental. Tout spectacle indigène tendait, sous les yeux de l'ethnographe, à se transformer en rituel (bien que Schaeffner vît dans le rituel un pré-théâtre[65]). Il s'agissait d'en comprendre la mise en scène, d'en dégager la symbolique, d'en rechercher les significations que l'on supposait être inscrites et détenues par quelqu'un *quelque part*, pour ainsi dire hypostasiées.

Un des paradoxes méthodologiques de Griaule fut celui-ci : tout en ne devant pas se satisfaire de ce que la société lui donnait à voir, l'ethnographe pouvait se contenter de ce qu'elle lui donnait à entendre. Au commentaire exégétique indigène, dont la valeur et la véracité paraissaient être inversement proportionnelles à son accessibilité (selon l'équation : mieux il était tenu secret et caché, plus il devait être fondé), était dévolu

le principe explicatif de l'ordre social. De sorte que – comme l'a montré Françoise Michel-Jones[66] – la description de cet ordre s'appuie sur la transcription des fondements de la vie collective. De sorte que son explication scientifique s'identifie au métalangage que la société tient sur elle-même et dont quelques initiés seraient le réceptacle – ou les traducteurs. Dans cette perspective, la démarche ethnographique se borne à mettre en évidence la théorie locale à laquelle on accorde une valeur explicative mais dont on évacue par la même occasion la dimension normative ou, disons, idéologique : le savoir de quelques-uns devient non seulement le savoir de tous mais le savoir du tout. Étant donné le mode de transmission des connaissances dans ces sociétés-là – essentiellement fondé sur ce qu'on appelle la tradition orale –, la parole, le dire, se trouvait privilégié au détriment du faire (de là, sans doute, le peu d'informations que, jusqu'à une date récente, la littérature ethnologique était capable de produire sur l'organisation sociale et économique des Dogon). En résultait la mise au point de techniques d'enquête destinées surtout à saisir cette parole, en un mot : *à faire parler*.

Les procédures d'investigation préconisées par Griaule laissent entrevoir une telle conception cryptologique du fait social et culturel « nègre », et viennent par ailleurs souligner la duplicité que, s'agissant de choses cachées, on est toujours près d'imputer à ceux qui les mettent en scène. De ce qui était dissimulé dans les sociétés indigènes, il n'y avait qu'un pas à faire pour qu'on pensât qu'elles voulaient le tenir caché. Le pas fut franchi. Si bien que ces procédures s'inscrivirent dans ce que j'appellerai une *problématique de l'aveu* et s'inspirèrent ouvertement d'un protocole d'enquête de type judiciaire.

Que ce soit dans des articles de journaux, des interviews ou dans ses travaux scientifiques à visée méthodologique, Griaule a eu souvent recours à cette image : l'ethnographe est comme « un juge d'instruction ». Dans l'« introduction méthodologique » à la mission Dakar-Djibouti[67], venant d'exposer les principes de l'« observation plurielle » qui permet à propos d'un même objet de confronter les informations recueillies et de « confondre » les informateurs, Griaule conclut :

> L'examen tourne peu à peu à l'auscultation et celle-ci à la confession. Surpris d'entendre l'Européen faire allusion à des faits qu'il n'a pas décrits, qu'il a peut-être volontairement cachés, ignorant les dépositions faites par ses camarades – grâce à Dieu on ne va pas au rapport de l'autre côté de la barricade –, inquiet sur les conséquences d'un mensonge inutile, rassuré par ailleurs en conscience puisqu'il n'a plus l'impression de révéler mais bien celle de simplement confirmer, l'informateur donne le ban et l'arrière-ban de ses connaissances.

Au vu de cette conception de la relation ethnographique et de la position que Griaule fixe à l'informateur, on peut comprendre son étonnement si ce n'est sa fureur quand parut *L'Afrique fantôme*, ouvrage dans

lequel, au fond, Leiris avait retourné vers soi – c'est-à-dire non seulement vers lui-même mais aussi vers ses compagnons ainsi mis sur la sellette – ce protocole d'enquête élaboré pour l'*autre* et lui étant prioritairement destiné !

Au début des années 1950, soit trente ans plus tard, Griaule persiste et affermit même ses vues, les émaillant de métaphores judiciaires pour décrire l'enquête ethnographique (« déposition », « contre-expertise », « commission rogatoire », « convocation d'informateurs », etc.). Cela laisse à penser qu'elles n'ont jamais été de simples figures de style et que, sous sa plume, ces images prenaient une valeur didactique, voire une valeur de préceptes. Dans le même laps de temps, Leiris s'était engagé quant à lui dans un anticolonialisme militant et, sans dédaigner le recours à des métaphores judiciaires, revendiquait plutôt pour l'ethnographe la place d'un « avocat naturel » des populations colonisées[68]. Dans un article intitulé « l'enquête orale en ethnologie » et publié dans la très sérieuse *Revue philosophique*, Griaule écrit[69] :

> Le rôle de limier du fait social est souvent, dans ce cas [l'enquête ethnographique], comparable à celui du détective ou du juge d'instruction. Le crime est le fait, le coupable est l'interlocuteur, les complices sont tous les hommes de la société. Cette multiplicité des responsables, l'étendue des lieux où ils agissent, l'abondance des pièces à conviction facilitent apparemment l'enquête, mais la conduisent en réalité dans des labyrinthes qui sont parfois organisés. La table de travail devient le théâtre de scènes vivantes. Le chercheur, tour à tour camarade affable pour le personnage mis sur la sellette, ami distant, étranger sévère, père compatissant, mécène intéressé, auditeur apparemment distrait devant les portes ouvertes sur les mystères les plus dangereux, ami complaisant vivement attiré par le récit des ennuis familiaux les plus insipides, doit mener sans répit une lutte patiente, obstinée, pleine de souplesse et de passion maîtrisée. Le prix est fait de documents humains.

Le ton quelque peu ironique ne doit cependant pas masquer que ce « discours de la méthode » se fonde, entre autres, sur une attitude de *suspicion*, laquelle réapparaît non sans insistance dans les notes de cours de Griaule publiées après sa mort : « Pourtant, il convient de ne pas garder trop d'illusions : enquêter sur des faits humains réels revient, dans bien des cas, à demander à un accusé de se mettre en rapports d'amitié avec le juge d'instruction[70]. » Même si, de temps en temps agacé, Leiris stigmatise cette conception judiciaire, voire policière, de l'enquête ethnographique dans *L'Afrique fantôme* (« Quant à moi, je continue mon travail de pion, de juge d'instruction ou de bureaucrate » – 22 août 1931 ; « Pourquoi l'enquête ethnographique m'a-t-elle fait penser souvent à un interrogatoire de police ? » – 31 mars 1932), il en demeure malgré tout imprégné comme le montrent ses tentatives d'explication de la possession par les génies *zar* chez les Éthiopiens de Gondar où la mission s'installe à partir du mois de juillet 1932 et où, de cette date jusqu'à la fin de son séjour,

Leiris va s'atteler à l'étude de ce culte avec la collaboration d'Abba Jérôme, un lettré éthiopien qui deviendra comme un double de lui-même.

Leiris ne cessera de balancer entre une interprétation de la possession en termes de *jeu*, de figurations mythiques ou symboliques des comportements, des désirs, des angoisses, soit en termes de rapports interpersonnels au sein de la communauté des possédés et du rapport de celle-ci avec la collectivité dans son ensemble (la possession devenant un moyen de les mettre en spectacle, de les jouer, de les décalquer avec une relative impunité), et une interprétation en termes d'authenticité, de transcendance du sacré, où il se passe vraiment quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la comédie fût-elle rituelle, qui n'est donc pas de l'ordre du joué, du simulé, mais du subi si ce n'est du construit. Dans un cas, le « vestiaire de personnalités » (l'expression est de Leiris) qu'offre la possession par les génies *zar* ne serait qu'allégorique – projections dans le lieu et le moment du rite de frustrations socialement engendrées ; dans l'autre, il serait réellement endossé et conduirait à des phénomènes objectifs de « dépersonnalisation », de « déréalisation », de dédoublement, bien plus : de transformation de soi. Pour dépasser ce qui, dans ses observations, semble bien relever d'un flottement de sens et de comportements, lequel renvoie peut-être à ses propres incertitudes quant aux effets sur lui du voyage qu'il vient d'entreprendre (peut-on changer de peau en changeant de décor ?), Leiris n'a, semble-t-il, d'autres ressources que d'introduire – ce qui est toutefois curieux sous sa plume – une distinction entre « théâtre joué » et « théâtre vécu »[71] et, par conséquent, suivant la distance sociale des adeptes aux lieux et aux officiants du culte, de supposer des degrés de simulation ou d'authenticité dans le phénomène de possession, comme si ce qui forme une même communauté devait se partager en manipulateurs et manipulés, en « possédés professionnels » qui joueraient donc à être en transe et en « possédés amateurs » qui n'auraient d'autres possibilités que d'y entrer vraiment. L'explication ethnologique et sociologique paraît ainsi momentanément trouvée mais, comme l'observe Claude Reichler dans un article consacré en partie aux modes de description de la possession chez Leiris, elle « place les indigènes en situation de constante dissimulation, occupés à démentir par leurs discours [qui, « professionnels » ou « amateurs », supposent la présence d'un autre énonciateur qu'eux-mêmes, c'est-à-dire le *zar* qui les chevauche et parle par leur bouche] la visée de ces discours. Au commencement était la mauvaise foi[72] ». La formule est séduisante, voire féconde, même si Reichler dans son article n'en tire pas toutes les conséquences.

En premier lieu, du fait de ce jeu à cache-tampon avec le sens, elle implique et justifie une enquête de type policier. À l'instar sinon à la suite de Griaule, Leiris croit encore à la matérialité

des choses cachées, à l'existence d'un savoir ésotérique et à sa positivité, à la réalité et au contenu des secrets qui donneraient sens au visible. En ce sens, tous deux développent ce que l'ethnologue Dan Sperber appelle une conception cryptologique du symbolisme selon laquelle « l'interprétation du symbole fait l'objet d'un savoir spécial, tantôt facilement accessible, tantôt réservé à des experts ou à des initiés, tantôt oublié aujourd'hui mais ayant existé par le passé [73] ». Il s'agit d'atteindre les « zones secrètes » des sociétés indigènes, pensant qu'en elles se trouve la clé du fonctionnement et de l'ordre de ces sociétés. Pour ce faire, il faut contourner, voire briser les réticences et les résistances, pénétrer au sens propre la conscience des informateurs. L'indigène n'est plus conçu comme le sauvage ignorant et immature que les Idéologues du consulat avaient dépeint. Il devient un objet et un sujet de savoir. Mais, avant tout examen, il est perçu comme un dissimulateur : il devra *passer aux aveux*, quand bien même faudrait-il pour cela le traquer et le forcer. En procédant donc à l'« instruction » de sa culture, on rapportera, outre des confessions, des « dépositions » ou des « aveux », ces « pièces à conviction » que sont les objets. Tel était l'un des paradoxes de cette ethnographie : elle ne pouvait amener l'indigène sur notre territoire et lui donner place dans les lieux privilégiés de notre identité culturelle (musées, bibliothèques) qu'en le dénudant un peu plus, qu'en en faisant le procès (n'est-il pas perçu comme un accusé ?) ou, du moins, qu'en recourant à des méthodes qui ne reconnaissaient son « innocence » qu'après l'avoir déclaré sinon coupable du moins suspect. Peut-être était-ce là le prix à payer pour que des sociétés jusqu'alors « minorisées », voire méprisées, fussent admises à partager cette humanité dont la société occidentale se prétendait l'étalon !

En second lieu, cette « mauvaise foi » dont parle Claude Reichler ne peut manquer d'évoquer la formulation que Jean-Paul Sartre en a donnée en 1943, se résumant à cette attitude pour ainsi dire fondamentale de l'être-au-monde qui force par une décision plus ou moins consciente son adhésion à des vérités incertaines, laquelle adhésion le dispense d'affronter lucidement sa condition. La possession serait-elle donc une forme de mise en scène sociologique et rituelle de ce « mensonge *à soi* » dont parle Sartre et qui caractérise la mauvaise foi [74] ? Les possédés en viendraient-ils à affirmer la facticité comme *étant* la transcendance et la transcendance comme *étant* la facticité, de telle manière que dans l'instant où l'une se saisit c'est l'autre qui brusquement apparaît, opération en quoi Sartre voit le prototype même des formules et des conduites de mauvaise foi [75] ?

Il est certain que, dans *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar,* Leiris ne se réfère nulle part à Sartre – bien qu'il l'ait lu attentivement, l'ait rencontré en 1942, soit devenu tout de suite l'un de ses plus proches amis et, à sa demande, ait rejoint en 1945 l'équipe de fondation

des *Temps Modernes*, et que, sur bon nombre de points, il partage les opinions, idées et analyses de Sartre, en particulier celles ayant trait à l'authenticité, « aux moments parfaits » et... à la mauvaise foi. Mais ce silence ne signifie aucunement qu'il n'en ait pas subi l'influence, une influence tout aussi déterminante que celle – en l'occurrence explicite, reconnue, citée – d'Alfred Métraux qui fut l'un des premiers à concevoir la possession comme une « comédie rituelle[76] ». Dans ses conversations privées, Leiris faisait grand cas de *L'Être et le Néant* qu'il avait lu dès sa parution en 1943 et dont le chapitre sur la mauvaise foi lui avait fait alors une très forte impression. Volontiers, il reprenait l'exemple du garçon de café, dont la conduite analysée par Sartre n'est pas sans évoquer celle que Leiris prêtera en 1958 à la grande prêtresse des génies *zar*, Malkam Ayyahou, laquelle semble jouer avec sa condition de possédée pour la *réaliser*. Peut-être même cette distinction que Leiris a introduite entre « théâtre joué » et « théâtre vécu » – qui n'est nullement présente chez Métraux, fût-ce à l'état embryonnaire – procède-t-elle en droite ligne de l'analyse sartrienne des conduites de mauvaise foi. Cette distinction n'est guère plus paradoxale que la façon dont Sartre, après avoir distingué la mauvaise foi et la sincérité, les fait se rejoindre en démontrant que toutes deux reposent sur un même « jeu de glace » dans la mesure où leurs conditions de possibilité, « c'est que la réalité humaine, dans son être le plus immédiat, dans l'infrastructure du *cogito* préréflexif, soit ce qu'elle n'est pas et ne soit pas ce qu'elle est[77] ».

Mais il y a plus. La conception même que Leiris se fait du théâtre rejoint celle de Sartre qui, en théorie dans *L'Imaginaire* puis en pratique dans *Les Mouches* dont Leiris a écrit l'un des premiers comptes rendus[78], redresse et corrige le paradoxe du comédien de Diderot, considérant que « ce n'est pas le personnage qui se *réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irréalise* dans son personnage[79] ». Ce qui s'applique remarquablement aux interprétations que Leiris propose de la possession d'un individu par son génie *zar* : ce n'est pas lui qui le guide, mais c'est lui qui devient « cheval » du *zar*. Dans l'étude qu'il consacre à Sartre, Denis Hollier commente cette version sartrienne du paradoxe de Diderot en ces termes[80] :

> Le personnage sartrien rêve toujours de faire oublier l'acteur qui parle pour lui ; sa définition [...] c'est d'espérer parvenir un jour à parler sans doublure, à parler en son nom propre, avec sa propre voix, à faire en sorte que sa première personne ne soit pas constamment dédoublée par l'hypocrite ventriloque qui le joue et le parasite.

En somme, faire que le théâtre joué devienne un théâtre vécu, sans quitter l'espace de la scène. « Le protagoniste sartrien », ajoute Hollier dans le même texte, « se reconnaît à son impatience vis-à-vis de l'acteur dont il doit emprunter la voix et endosser la silhouette »... C'est bien là le problème – moins

paradoxal qu'il n'y paraît – que Leiris perçoit dans la possession par les génies *zar*, sauf que les *zar* sont, peut-on dire, orphelins. Acteurs et personnages, possédés et *zar*, se trouvent dépourvus d'*auteur.* C'est un théâtre sans dramaturge. Pas même ce *sacré* auquel en 1934 Leiris accordait encore une signature, une transcendance, ne serait-ce que par le sacrifice qui paraphait sa présence et dont Leiris, dans ses observations prises sur le vif, entrevoyait en 1932 l'importance et la fonction de mise en relation entre le monde des humains et celui des génies, mais qui, curieusement, disparaît de ses analyses de 1958 où il n'en souligne que le « côté spectaculaire ».



ill. 8 : Gondar, septembre 1932. Gaston-Louis Roux offrant à Malkam Ayyahou un portrait du Ras Haylou qu'il vient d'exécuter. DR (coll. particulière).

| Dates | Villes ou bourgades | Pays | Accroissement des collections |
|---|---|---|---|
| 19 mai 1931 | Bordeaux | France | |
| 31 mai | Dakar | Sénégal | 41 |
| 14 juin | Tambacounda | — | 181 |
| 28 juin | Kayes | **Mali** | 242 |
| 17 juillet | Kita | — | 414 |
| 4 août | Bamako | — | 1040 |
| 31 août | Sikasso | — | 1258 |
| 3 septembre | Koutiala | — | 1342 |
| 4 septembre | Ségou | — | 1400 |
| 10 septembre | Mopti | — | 1686 |
| 21 septembre | Djenné | — | 1784 |
| **29 septembre** | **Sanga** | — | 2104 |
| **28 novembre** | — | — | |
| 30 novembre | Ouagadougou | Haute-Volta | |
| 4 décembre | Natitingou | Dahomey | 2149 |
| 6 décembre | Djougou | — | 2184 |
| 11 décembre | Cotonou | — | 2411 |
| 21 décembre | Niamey | Niger | 2492 |
| 27 décembre | Birni Nkoni | — | 2513 |
| **1er janvier 1932** | **Mora** | **Cameroun** | 2575 |
| 12 janvier | **Garoua** | — | 2787 |
| 21 février | **Ebolowa** | — | 2792 |
| **1er mars** | **Bertoua** | — | 2813 |
| 9 mars | Bangui | Oubangui-Chari | 2819 |
| 14 mars | Bambari | — | 2830 |
| 15 mars | Bangassou | — | 2867 |
| 24 mars | Bondo | Congo belge | 2883 |
| 28 mars | Juba | Soudan Anglo-Égyptien | 3034 |
| **20 avril** | **Gallabat** | — | 3049 |
| **1er juillet** | **Gondar** | **Éthiopie** | 3218 |
| 19 décembre | — | — | |
| 22 décembre | Agordat | Érythrée | |
| 10 janvier 1933 | Djibouti | | |
| 17 février 1933 | Marseille | France | 3600 |

Principales étapes de la mission Dakar-Djibouti. *En caractères gras, étapes prolongées ayant donné lieu à des enquêtes intensives.*

Collecte de 3 600 objets (qui sont venus enrichir les collections du Musée d'ethnographie du Trocadéro et qui furent conservés au département d'Afrique noire du musée de l'Homme jusqu'à la création en 2006 du musée du quai Branly) ;

Constitution d'un ensemble d'échantillons zoologiques, entomologiques et botaniques destinés au Muséum national d'histoire naturelle[83] ;

Notation de 30 langues ou dialectes ;

Formation d'une importante collection de peintures éthiopiennes anciennes et modernes comprenant donc les peintures murales de l'église d'Antonios ;

Recueil de plus de 300 manuscrits et amulettes éthiopiens destinés à la Bibliothèque nationale ;

Prises de 6 000 clichés photographiques (dont près de 3 000 ont été déposés à la photothèque du musée de l'Homme) ;

Rédaction de 15 000 fiches d'observation, etc.

Ce butin fut en partie exposé dans une salle rénovée du Musée d'ethnographie du Trocadéro, du 2 juin au 29 octobre 1933, au retour de la mission. Parmi les visiteurs, la chanteuse Joséphine Baker, le boxeur Al Brown...

C'est de façon péremptoire et à la manière de corsaires que, dans le numéro 2 (1933) de la revue *Minotaure* entièrement consacré à la mission Dakar-Djibouti, Paul Rivet et Georges Henri Rivière dressent le bilan de ladite mission – un bilan qu'ils n'hésitent pas à qualifier de *butin*, accentuant de la sorte le côté Pieds Nickelés que la mission avait eu dès l'origine [81] et qui ne fut pas sans laisser comme un goût de fiel dans la communauté ethnologique française… De nos jours, le « vol des *kono* » bambara, l'enlèvement des peintures d'Antonios, l'existence d'une mitrailleuse dans les bagages de la mission, le « double enterrement du colonel Peluzo[82] » ou le « rachat » d'une esclave à Gondar jettent le doute sur l'éthique professionnelle de cette mission autant que sur ses objectifs réels. Mais, c'est méconnaître le contexte dans lequel elle s'est déroulée. Bien sûr, un esprit d'aventure et de conquête, des comportements par moments dignes de flibustiers ont été tout aussi présents que la raison scientifique ou que les gestes méthodiques du savant. Dès sa conception, l'opération s'était voulue spectaculaire, se mettant en concurrence avec « La Croisière noire ». Elle le fut. Non seulement elle attira l'attention sur une discipline qui, en France, était en train de naître et qu'elle contribua, malgré tout, à légitimer, mais par le volume et la variété de sa collecte – son *butin* –, elle fit connaître et reconnaître la diversité culturelle de ce qui était encore et plus que jamais des colonies. De ce point de vue, la mission Dakar-Djibouti remplit l'un des rôles que, dans une note datée du 14 décembre 1931, Rivet avait assignés au musée d'ethnographie : un rôle qu'il qualifie de national dans la mesure où un musée d'ethnographie doit être « un instrument de propagande culturelle et coloniale » et, « pour les futurs coloniaux ou pour les coloniaux tout court, un centre précieux et indispensable de documentation sur les populations qu'ils sont appelés à administrer ».

Cependant, méthodologiquement et épistémologiquement, c'est-à-dire scientifiquement, l'apport de la mission Dakar-Djibouti est assez mince – ce qui contraste avec la notoriété qu'elle a connue et connaît encore dans l'histoire de l'anthropologie française. Le bilan établi par Rivet et Rivière reste essentiellement d'ordre matériel, documentaire, pour ainsi dire archivistique. Tout restait en quelque sorte à faire. Mais aucun ouvrage collectif, mis à part le numéro de *Minotaure*, n'en sortira. Ce n'est que quinze ans plus tard pour le premier ouvrage [84] et vingt-cinq pour le second [85] que Leiris agencera et publiera les matériaux qu'il avait recueillis au cours de cette mission ; Deborah Lifchitz ne fait paraître ses *Textes magico-religieux éthiopiens* qu'en 1940 ; Schaeffner, quant à lui, n'écrivit jamais son livre sur la musique des Dogon [86]. Et c'est sur une autre mission [87] que Griaule s'adossera pour rédiger sa thèse consacrée aux masques dogon [88].

Dès le retour, en février 1933, des rivalités et inimitiés entre les protagonistes étaient apparues ; elles ne feront que s'amplifier moins d'un an plus tard, en janvier 1934, avec la publication de *L'Afrique fantôme*, qui, malgré que son auteur s'en soit toujours vigoureusement défendu, fut considérée comme le « journal » de la mission et, ce faisant, mit au jour, et sous cette caution, des pratiques qui portaient préjudice non

seulement à l'ethnographie elle-même mais aux colons et à la colonisation, bien qu'il ne fût à aucun moment ouvertement anticolonialiste (à la différence des journaux de voyage d'André Gide en Afrique centrale) ni antiscientiste (Leiris était un novice en ethnographie et – lui venant du surréalisme – n'en maîtrisait ni les méthodes ni les concepts pas plus qu'il n'en connaissait les codes de « bonne conduite », comme le lui reprochèrent Rivet et Mauss !). En ce sens, le texte, écrit pendant une mission officielle en large partie financée par les pouvoirs publics, avait toutes les chances d'apparaître comme une bévue, voire une provocation, et de situer son auteur parmi les *outlaws* au sens strict[89]. Le destin éditorial de *L'Afrique fantôme* donnerait raison à cette perception des choses : pas moins de six collections différentes chez le même éditeur depuis sa parution en 1934, sans compter son interdiction de diffusion par un décret du gouvernement de Vichy sous l'Occupation[90], rendant l'ouvrage en vérité inclassable, inassimilable tant du côté de la littérature, fût-elle de voyage, que du côté des sciences humaines, et le mettant de ce fait en attente d'une collection *ad hoc* qu'un jour peut-être un responsable d'édition pourrait trouver en proposant de le faire entrer, ne serait-ce qu'en hommage à l'esprit surréaliste de son auteur, dans une des deux fameuses séries créées en 1945 et 1949 chez Gallimard par Marcel Duhamel, autre ancien surréaliste, c'est-à-dire la « Série blême » ou, plus pertinemment, la « Série noire ».




S.D. Chez l'ayant-droit

# Scolie

Dès le début de ce texte j'évoquais les ambiguïtés qui ont marqué la mission Dakar-Djbouti, au premier rang desquelles la série de motifs ayant présidé à sa mise en œuvre : rattrapage méthodologique, « captures scientifiques » (sinon rapines pures et simples), accumulation d'objets et de documents de toute sorte, remplissage de caisses, constitution d'un « butin », mise en cartes et en fiches de faits culturels et rituels ou de phénomènes sociaux, etc. Cela ne coïncide guère avec l'image que, de nos jours, on se fait de l'enquête ethnographique de terrain, alors que ladite mission, à travers le discours de ses promoteurs (j'y ai insisté et c'est ainsi qu'elle est toujours présentée dans les manuels[1]), se prétendit en être un moment inaugural, du moins en France. Toutefois, au-delà des équivoques pesant sur ses attendus, son déroulement et sa réception, c'est le terme même de « mission », fût-il accouplé aux qualificatifs « ethnographique et linguistique », qui est en soi problématique[2].

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey[3], c'est au milieu du XIXe siècle que le mot « mission » prend le sens qu'on lui connaît aujourd'hui (dont celle dite Dakar-Djibouti relevait pleinement), c'est-à-dire l'envoi d'un ensemble de personnes pour effectuer un travail planifié en un temps limité et assorti d'une obligation de résultats quantifiables. Ainsi conçue, la mission deviendra surtout d'exploration, de reconnaissance, de relevé et de collecte. Elle se substitue alors au « voyage de découvertes », à l'« expédition », à la « croisière », à l'« équipée » – mots qui exhalent un parfum d'exotisme et de romantisme si ce n'est de dilettantisme –, et place les membres pressentis comme les buts recherchés sous la férule d'une autorité officielle qui, pour les légitimer scientifiquement, mobilise aussi bien l'acception religieuse du terme (porter sinon propager une vision du monde, une foi, une doctrine, une idéologie) que son acception militaire (obtenir des renseignements, opérer des incursions en territoire étranger ou ennemi)[4]. Le sabre n'est jamais loin du goupillon, ni la « mission » de la « campagne » : équivalent pour ainsi dire maritime, mais militairement encore plus souligné, du premier terme[5] tant par la discipline stricte qu'exige toute navigation hauturière que par le livre justement dit « de bord » qu'une loi prescrit aux officiers de marine de tenir rigoureusement et

chronologiquement, sorte de boîte noire de la campagne dont « l'agenda » de mission – tel celui de la mission Dakar-Djibouti – ne sera jamais qu'un pâle reflet.

Toute *mission*, comme toute *campagne*, traduit en quelque sorte une soumission de la part de ceux qui se la voient confier et à laquelle ils participent, à son « chef » d'abord, puis à l'autorité, d'institution ou d'État, qu'il est censé représenter et incarner « sur place », mais qui signifie bel et bien qu'il est en *déplacement* et mandaté pour l'être. Ce qui explique en partie la réprobation que certains anthropologues de l'époque (Marcel Mauss, Paul Rivet, Henri Labouret, Lucien Lévy-Bruhl, pour ne citer qu'eux) exprimèrent lors de la publication de *L'Afrique fantôme* en 1934, dont l'auteur – bientôt vu comme un renégat – avait d'ailleurs pressenti le danger en dédicaçant, avec une malice qui n'était pas loin de se vouloir conjuratoire, le volume « À [son] ami Marcel Griaule », le chef de la mission Dakar-Djibouti – dédicace qui disparaîtra de la réédition en 1952, au vu des réactions négatives de celui-ci !

Un autre aspect de la notion de mission qui, dans le champ scientifique et, en particulier, dans les disciplines empiriques, s'est imposée dans le premier tiers du XXe siècle (d'ailleurs étroitement liée à l'idée même d'envoi et de déplacement), mérite d'être signalé : la désignation de la mission par sa destination ou par son itinéraire qui, mis en apposition, prend une valeur presque adjectivale – « mission Dakar-Djibouti », bien sûr, mais aussi « mission Île de Pâques [6] », « mission Sahara-Soudan », « mission Sahara-Cameroun », etc. La revue *Minotaure*, pourtant peu soucieuse d'échelle ou de géodésie, titrera en couverture de sa deuxième livraison tout simplement mais symptomatiquement ces mots : *Mission Dakar-Djbouti 1931-1933*, les épithètes « ethnographique et le linguistique » étant renvoyés en page intérieure de la revue.

Et ce n'est pas sans conséquence, s'agissant surtout d'une science humaine comme l'ethnologie. Le lieu devient l'objet, le trajet une démarche, le calendrier une mesure. Mais s'agit-il, en dépit de la coïncidence apparente, voire de la confusion entre le mot et la chose, le signe et son référent, de terrain ? C'est-à-dire non seulement une étendue de terre – une « catégorie chtonienne [7] » avec ses dérivés là aussi sémantico-militaires (occuper le terrain, battre, gagner ou perdre du terrain, etc.) – mais une expérience au long cours qui n'exclut pas ce qu'en géologie on appelle carottage, fouille, excavation, soit : un terrain sondé en profondeur, et dont l'exploration même nécessite une durée plus ou moins longue (plutôt plus que moins) de présence, de campement, d'établissement. En ethnologie, tant d'un point de vue méthodologique que professionnel, la métaphore devient éloquente : creuser le terrain c'est aussi, disons, faire son trou, puisque le *terrain* prend valeur de viatique dans la sphère

académique, s'impose comme un lieu et un milieu d'accréditation ! Tout terrain, ainsi compris, suppose un travail, en d'autres termes : un ensemble d'opérations de transformation qui s'appliquent aussi bien à l'objet qui le délimite qu'au sujet qui se meut non pas *sur* mais *dedans*, à l'intérieur d'une chaîne d'interactions, en vue de produire de la valeur, qu'elle soit d'usage ou d'échange [8]. La mission n'est-elle alors, comme le voyage auquel elle se superpose, que ce qui mène au terrain ? Ou, au contraire, ne le subsume-t-elle pas au niveau des enquêtes qui sont appelées à s'y effectuer ?

Dans l'« Introduction méthodologique » du numéro de *Minotaure*, Marcel Griaule a bien perçu le problème, essayant, non sans embarras, d'associer les deux types d'enquête auxquels toute mission ethnographique se trouverait confrontée : l'une de fait extensive en raison de son itinérance et de son calendrier, où ne peut se concevoir que la constitution de séries de documents ou d'objets plus ou moins bien informés, plus ou moins bien recueillis, sur une technique, une institution, une représentation ou un thème censés être analogues dans les sociétés rencontrées au fil du chemin ou à leur périphérie. L'autre, l'enquête intensive, ne peut s'exercer évidemment qu'au cours d'étapes prolongées, impliquant l'immersion de l'observateur et permettant la contextualisation des données, ne serait-ce que par l'apprentissage de la langue. Mais quelle en est la mesure ? Autrement dit, comment estimer la durée et la portée de ce qui dans l'enquête devient intensif ?

Il est surprenant que Griaule, évoquant l'enquête du deuxième type, prenne pour seul exemple celui de Frank Hamilton Cushing qui, malade, « tuberculeux », écrit Griaule, demeura cinq années (1879-1884) chez les Zuni, ce qui l'aida à pénétrer cette société indienne de l'intérieur, voire à suivre, respecter ses us et coutumes et même à les adopter. En quelque sorte un terrain par défaut, comme le fut celui de Bronislaw Malinowski aux Trobriand [9] que, bien qu'étant son presque contemporain, Griaule ne cite pas, alors qu'il est considéré comme l'inventeur non du terrain ethnographique, mais de l'observation participante. Il apparaît, en tout cas, que pour Griaule l'enquête intensive et de longue durée n'est pas satisfaisante en raison d'un principe d'urgence : celui de recueillir le maximum de données sur des sociétés et cultures vouées à la disparition ou à des changements précipités sous l'effet, entre autres, de la colonisation, et à propos desquelles une enquête de ce type serait vouée *sui generis* à l'échec : « Les peuples », souligne-t-il, « n'attendent pas » ; ils n'attendent pas… les ethnographes… Aussi préconise-t-il une « méthode sûre et rapide » confiée à une équipe au sein de laquelle doit s'instaurer une division du travail tant d'observation que de collecte. En ce sens, la notion de mission telle que définie plus haut se trouve validée, sa désignation toponymique également, le nombre de chercheurs spécialisés et travaillant de conserve palliant ses « sauts de puce » par leur distribution

spatiale sur un parcours donné, à l'image d'opérateurs plantés derrière leur caméra aux quatre coins d'un décor (naturel ou pas) pour, grâce à des travellings, des panoramiques, des jeux d'objectifs, donner l'impression de mouvement, voire de profondeur de champ par plans juxtaposés ou surimposés. La comparaison n'est pas gratuite : jusqu'à la fin des années 1930, Griaule – je l'ai signalé – développera une vision cinématographique de l'enquête ethnographique, où les fiches pouvaient tenir lieu de *rushs*, et les objets fournir la base de scénarimages. *Masques dogons* [10] en sera un des montages les plus réussis.

Il est cependant remarquable d'observer que c'est dans le sillage d'une des missions conçues et dirigées par Griaule, ou parallèlement à elle, que va se produire une sorte de rupture épistémologique, celle-ci d'ailleurs annoncée par un changement sémantique d'envergure : à la mission *Sahara-Soudan* [11] succède en effet, dans un même lieu, la mission *Paulme-Lifchitz* [12] qui, en plus d'un renversement dénotatif, opère un renversement méthodologique. La désignation de la mission par des anthroponymes, qui se substituent donc aux toponymes, n'est ni incidente ni de pure convenance. Elle marque le passage d'une enquête extensive à une enquête intensive, tout comme, en faisant valoir un terrain de longue durée, elle marque exemplairement – dans sa désignation même – son appropriation, sa personnification [13]. La mission ainsi nommée et parce que nommée, laquelle suppose donc le terrain et l'enquête intensive, révèle qu'il se joue là, comme le note Bertrand Pulman [14], « quelque chose qui est de l'ordre du quant-à-soi, de l'identité propre du [ou des] locuteur[s] [15] », et dont l'expression, désormais bien connue jusqu'à être moquée, « mon terrain », donne la juste mesure. Le nom patronymique vaut inscription non seulement sur la page des comptes rendus de mission, mais dans le lieu même où elle s'est déroulée : manière d'y apposer sa griffe. Et sa seule griffe. La mission est désormais auctoriale, même si l'*auteur* en vient à se dédoubler, du moins dans un premier temps [16]. Le nom propre fait que la mission devient une mission en propre. Ce qui ne peut manquer de remettre en question, ne serait-ce qu'à travers ce seul jeu de noms – où l'on passe de la trace (le tracé) géographique à la marque (l'empreinte) onomastique –, l'autorité missionnaire proprement dite, officielle ou déléguée.

Le fait est qu'en dehors de rivalités de personnes et de différences de personnalités, qui ne sont pas négligeables, Denise Paulme et Deborah Lifchitz décideront de ne pas communiquer leurs fiches de terrain au « chef de mission » avec lequel pourtant elles se sont rendues sur le « terrain » et ne correspondront pas autrement que le plus formellement avec lui [17], comme sera dissociée la collection d'objets ethnographiques qu'elles en rapporteront, sans compter l'inflexion épistémologique que manifesteront leurs travaux, notamment ceux de Denise Paulme, dont Michel Leiris pouvait écrire qu'ils ont le mérite « de ne pas être une sèche description de coutumes, non plus qu'un exposé abstrait

de représentations, mais une peinture au naturel de ce qu'est, dans sa complexité de chose vivante, la société dogon[18] ». Comme sont « choses vivantes » et nommées ceux et celles qui, en mission, sur le terrain, chez d'autres humains, se sont donné pour tâche de les observer et de les étudier au cours d'enquêtes de longue durée, non pour en faire choses à soi, mais choses partagées. C'est la fonction de tout texte, la vertu de toute écriture, malgré la *signature*, mais peut-être aussi à cause d'elle[19]. N'est-ce pas Leiris lui-même qui, en panne d'enquête au moment où la mission Dakar-Djibouti s'apprêtait à entrer en Éthiopie, écrivait dans son journal : « C'est en poussant à l'extrême le particulier que, bien souvent, on touche au général ; en exhibant le coefficient personnel au grand jour qu'on permet le calcul de l'erreur ; en portant la subjectivité à son comble qu'on atteint l'objectivité[20]. »

## Notes

1. Voir Herman Melville, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1997 [1941], p. 621. Je me réfère ici à cette traduction, parfois fautive, mais superbe, de Jean Giono.

2. Paris, Gallimard, 1967, repris in *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996 (édition de Jean Jamin).

3. Allusion à l'ouvrage de Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, *Le Renard pâle* (Paris, Institut d'ethnologie, 1965) qui expose et analyse le mythe cosmogonique des Dogon.

4. Pseudonyme sous lequel Marcel Griaule, qui devint le chef de la mission Dakar-Djibouti, publia à compte d'auteur en 1922 une « profession de foi » aéronautique, *Le Bréviaire du Captain B'Hôol*, où sont filées des « métaphores colorées » enchâssées dans des récits mythiques ou bibliques « aux accents fantastiques ou transgressifs » tels que… Jonas (voir Éric Jolly, « Écriture imagée et dessins parlants. Les pratiques graphiques de Marcel Griaule », *L'Homme*, n° 200, 2011, pp. 43-82).

5. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1943, repris in *Miroir de l'Afrique, op. cit.*

6. *In* Herman Melville, *Benito Cereno et autres contes de la véranda*, Paris, Gallimard, 1951 (traduction de Pierre Leyris).

7. Notons que ce ne sera pas le cas des autres traductions en français, voulues plus littérales, mais qui, ce faisant, perdent toute la nuance introduite par ce « Call me… » du narrateur : cela va donc de « Appelons-moi Ismahel » (tr. Armel Guerne, aux Éditions du Sagittaire, Paris, 1954) à « Appelez-moi Ismaël » (tr. Henrielle Guex-Rolle, aux Éditions Garnier-Flammarion, Paris, 1970), sans omettre la dernière en date qui reprend textuellement la précédente (tr. Philippe Jaworski dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2006).

8. Voir Régis Durand, *Melville, Signes et Métaphores*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1980, p. 59 *sq.*

9. Voir son fameux *Au cœur des ténèbres* (Paris, Gallimard, 1925, traduction de G. Jean-Aubry et André Ruyters), mise en récit d'une altérité inassimilable et d'une Afrique qui fait peur lorsqu'elle se montre, mais plus peur encore lorsqu'elle se cache (avant que les Tropiques fussent déclarés tristes, les Afriques furent jugées spectrales…). C'était l'un des « livres-culte » de Denise Paulme, l'amie et collègue de Leiris, épouse d'André Schaeffner, livre auquel elle consacra un de ses derniers textes (« Lecture de *Cœur des ténèbres* », in *Singularités : les voies d'émergence individuelle. Textes pour Éric de Dampierre*, Paris, Plon, 1989, pp. 231-244 ; voir également Marianne Lemaire, « Un parcours semé de terrains. L'itinéraire scientifique de Denise Paulme », *L'Homme*, n° 193, 2010, pp. 51-74.

10. Joseph Conrad, *Une victoire*, Paris, Gallimard, 1923 (traduction d'Isabelle Rivière et Philippe Neel).

11. Voir Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* in *Miroir de l'Afrique, op. cit.,* p. 532.

12. Voir Marcel Mauss, « L'ethnographie en France et à l'étranger », *in Œuvres III*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, pp. 395-435.

13. En ce sens, la « rhétorique du retard » participe de cette stratégie du pouvoir et de l'idéologie qui, paradoxalement, vise à écarter les autres et à évacuer toute intervention critique puisqu'il s'agit de « rattraper » (voir Thomas Pavel, *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 18 *sq.* et p. 192).

14. Sur un rapport de la Commission des finances du 26 mars 1931, présenté par H. Ducos (Chambre des Députés, n° 4877, Annexe IV, quatorzième législature), le Parlement français vient de la voter à l'unanimité grâce aux interventions

de Mario Roustan, ministre de l'Instruction publique, et de Gaston Palewski, chef du cabinet de Paul Reynaud, ministre des Colonies.

15. Sur la vie et l'œuvre de Paul Rivet, voir l'ouvrage de Christine Laurière, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, 2008.

16. Par ailleurs connu pour ses travaux ethnologiques sur les Ashanti, voir notamment *Ashanti*, Oxford, The Clarendon Press, 1923, ainsi que *Ashanti Law and Constitution*, Oxford, The Clarendon Press, 1929.

17. Voir Lucien Lévy-Bruhl, « L'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris », *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, n° 23-24, 1925, pp. 1-4.

18. Ancien surréaliste, outre sa rupture fracassante avec le mouvement en 1929, Michel Leiris se verra reprocher par les compagnons d'André Breton, et par Alberto Giacometti en particulier, sa participation à une « expédition colonialiste ».

19. De tous les membres de la mission, seuls quatre entreprirent une carrière d'ethnographe et/ou de linguiste, Leiris y compris. Marcel Griaule (1898-1956) fit de nouvelles missions en Afrique de l'Ouest, notamment dans l'ex-Soudan français (Mali actuel), chez les Dogon dont il apparaît comme l'« inventeur » (voir notamment l'étude d'Éric Jolly dans cette même collection). Ayant soutenu sa thèse en novembre 1938, il est nommé professeur à la Sorbonne en 1942 et devient en 1943 le titulaire de la première chaire d'ethnologie générale créée dans l'université française. André Schaeffner (1895-1980) avait fondé en 1929 le département d'ethnologie musicale du Musée d'ethnographie du Trocadéro. Transformé en département d'ethnomusicologie du musée de l'Homme en 1937, il en assure la direction jusqu'en 1965, année de sa mise à la retraite du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) qu'il avait intégré dès sa création en 1939. Entre-temps, il a effectué d'autres missions en Afrique de l'Ouest, notamment chez les Kissi de Guinée. Il est surtout connu comme l'auteur d'un ouvrage qui a fait date et fait toujours référence, de nombreuses fois réédité : *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (Paris, Payot, 1936 ; La Haye, Mouton, puis Paris, Éditions de l'EHESS, depuis 1968). Deborah Lifchitz (1907-1944) a entrepris en 1935 un long séjour chez les Dogon avec Denise Paulme (qui deviendra en 1937 la femme d'André Schaeffner). Attachée au Musée d'ethnographie et chargée d'un enseignement d'amharique à l'École des langues orientales, elle fut contrainte, en tant que juive, d'abandonner ses fonctions en 1940. Ayant trouvé asile chez les Leiris qui la protégèrent, elle fut probablement dénoncée. Arrêtée par la police française en février 1942, détenue à la prison des Tourelles puis au camp de Drancy, elle est déportée à Auschwitz en septembre de la même année, où elle périt gazée peu de temps après son arrivée. Michel Leiris dédiera à sa mémoire son livre sur *La Langue secrète des Dogons de Sanga* publié en 1948, réédité en 1992 chez Jean-Michel Place (sur Deborah Lifchitz, voir notamment l'article de Marianne Lemaire, « L'empreinte du faux », *L'Homme*, n° 203-204, 2012, pp. 545-554, et dans cette même collection, son étude sur la mission Paulme-Lifchitz de 1935).

20. Selon la stance de Paul Valéry inscrite en lettres dorées sur le fronton du musée de L'Homme (voir *infra*).

21. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro avait été fondé en 1878 par Ernest-Théodore Hamy (1842-1908), aide naturaliste au Muséum national d'histoire naturelle puis assistant d'Armand de Quatrefages, professeur au Muséum et premier titulaire de la chaire d'anthropologie auquel il succéda en 1892. Après la mort d'Hamy au début de ce siècle, le musée fut laissé à l'abandon. C'est donc d'un « fantastique magasin de bric-à-brac » selon leur mot que Rivet et Rivière

héritèrent en 1929 ! (Sur l'histoire du Musée d'ethnographie du Trocadéro, voir Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.)

22. Marcel Griaule, *Projet de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*, Paris, janvier 1931 (dactylogramme, département d'Archives de l'ethnologie, musée de l'Homme).

23. Bien que situé sur la colline de Chaillot et dévolu aux cultures humaines, le Musée d'ethnographie du Trocadéro fait partie intégrante du Muséum national d'histoire naturelle dont l'administration centrale et la plupart des laboratoires sont concentrés à quelques kilomètres de là, au jardin des Plantes de Paris. Cette dépendance institutionnelle, administrative et scientifique – laquelle a été perçue parfois comme une servitude par les conservateurs et chercheurs dudit musée – remonte à la fin du XVIIIe siècle, c'est-à-dire au moment de la création du Muséum, et, plus précisément, au mouvement des Idéologues du Consulat qui s'attachèrent à fonder une « histoire naturelle de l'Homme » suivant donc les méthodes et concepts utilisés dans les sciences de la nature (voir Jean Copans & Jean Jamin, *Aux Origines de l'anthropologie française. Les Mémoires de la Société des observateurs de l'Homme en l'an VIII*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1994, 1re édition, Paris, Le Sycomore, 1978 ; ainsi que Yves Laissus, *Le Muséum national d'histoire naturelle,* Paris, Gallimard, 1995).

24. Voir Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, 1929, n° 2, pp. 130-134.

25. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, 1931, Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro et Mission Dakar-Djibouti (voir *infra*).

26. Voir Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimpression de la collection complète de *Documents*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, pp. VII-XXIV ; repris dans Denis Hollier, *Les Dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

27. Voir Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *in Brisées*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 288-299.

28. Voir sur ce point mes articles : « *Documents* et le reste... De l'anthropologie dans les bas-fonds », *La Revue des revues,* n° 18, 1994, pp. 15-24, et « *Documents* revue. La part maudite de l'ethnographie », *L'Homme*, n° 151, 1999, pp. 257-265, ainsi que, outre la préface déjà citée de Denis Hollier à la réimpression de *Documents*, James Clifford, « Ethnographie polyphonie collage », *Revue de musicologie*, 68 (1-2), 1982, pp. 42-56.

29. Voir Georges Henri Rivière, « À propos de l'art nègre », *Le Figaro artistique*, juillet-août 1931, pp. 81-83.

30. *Ibid.*

31. Et en même temps que lui, Robert Goldwater qui, dans *Le Primitivisme dans l'art moderne* (Paris, PUF, 1988, pp. 26-27), avait démontré que la plupart des expositions qui eurent lieu au Musée d'ethnographie du Trocadéro, et ce jusqu'à sa transformation en musée de l'Homme en 1937, étaient en réalité des « expositions d'art ».

32. Voir Jean Jamin, « De l'humaine condition de *Minotaure* », *in* Charles Goerg (éd.), *Regards sur « Minotaure », la revue à tête de bête*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1988, pp. 79-87.

33. « Les études d'ethnographie et d'archéologie ne seront pas seulement des catalogues ou des simples descriptions d'objets. Elles chercheront à représenter les circonstances et les préoccupations vitales auxquelles ces objets ont répondu, et ce avec la contribution de l'histoire des religions, de la mythologie et de la psychanalyse. »

34. Voir Denis Hollier, *Les Dépossédés*, *op. cit.,* pp. 153-178.

35. Voir André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, n° 5, 1929, p. 248 *sq*.

36. « Du Musée d'ethnographie au Musée de l'Homme », *La Nouvelle Revue française*, n° 299, 1938, p. 344.

37. Familiarité entretenue par ses relations familiales avec celui qui fut leur marchand, leur historien et leur critique : Daniel-Henry Kahnweiler (le mari de la mère de la femme de Leiris, c'est-à-dire son beau-père et non son beau-frère comme il a été dit).

38. Les deux premières parties de ce monumental ouvrage ont été reprises dans Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, *op. cit.*

39. Petit-fils de Ménélik et héritier légitime du trône, accusé de s'être converti à l'islam, *lidj* Yasou avait mis en péril les fondements spirituels de l'empire dont toute l'histoire religieuse s'était évertuée à élever le christianisme monophysite au rang de religion d'État, s'était caractérisée par une résistance acharnée et souvent armée à la pression islamique.

40. Il est à ce sujet instructif de comparer les taux d'accroissement mensuel de la collection d'objets ethnographiques de la mission Dakar-Djibouti selon que celle-ci traverse des territoires colonisés ou indépendants : pour les territoires à l'époque sous domination coloniale française, il est de 8,5 % par mois ; pour les territoires indépendants (telle l'Éthiopie), il tombe à 0,5 % par mois !

41. Résolument différente en tout cas de celle qui a accompagné l'enlèvement des fétiches du *kono* dans une région de l'ex-Soudan français : elle ne s'embarrassa d'aucun jeu ni stratagème, et procéda au rapt pur et simple.

42. Voir également Claire Bosc-Tiesse & Anaïs Wion, *Peintures sacrées d'Éthiopie ; collection de la Mission Dakar-Djibouti*, Paris, Sépia, 2005.

43. Voir Gaston-Louis Roux, « Un peintre français en Abyssinie », *La Bête noire*, 1er octobre 1935, 5, p. 3.

44. Dans l'interview qu'il a accordée en février 1987 aux commissaires de l'exposition *Regard sur Minotaure, la revue à tête de bête*, Gaston-Louis Roux revient sur cet épisode, presque dans les mêmes termes (voir Charles Goerg, éd., *Regards sur Minotaure,* Genève, Musée d'art et d'histoire, 1988, p. 254).

45. Voir Eduardo Arroyo, *Panama Al Brown, 1902-1951,* Paris, J.-C. Lattès, 1982.

46. Voir Eduardo Arroyo, *Panama Al Brown, ibid.,* p. 92.

47. Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro et Mission scientifique Dakar-Djibouti, mai 1931. Cette brochure de 32 pages, porte, en première page, la mention suivante : « Les présentes instructions ont été rédigées d'après les cours professés à l'Institut d'ethnologie. Les frais de leur publication ont été prélevés sur le *Fonds Al Brown-Khaett-Lumiansky* (bénéfice du gala de boxe organisé par «Paris-Ring» le 15 avril 1931 au Cirque d'Hiver, au profit de la Mission scientifique Dakar-Djibouti. »

48. Voir Michel Leiris, « La "crise nègre" dans le monde occidental », *Miroir de l'Afrique, op. cit.*, pp. 1125-1159 ; voir également, Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 190 *sq.*

49. Voir James Clifford, « Négrophilie », in Denis Hollier & al., *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, pp. 844-850.

50. Voir André Schaeffner & André Cœuroy, *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926 ; réédition Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1988, avec une préface de Frank Ténot et deux postfaces de Lucien Malson et de Jacques B. Hess ; André Schaeffner, « Notes sur la musique des Afro-Américains », *Le Ménestrel,* 25 juin, 2, 9, 16, 30 juillet, 6 août 1926 ; « Le jazz », *Revue musicale*, 1er novembre 1927, pp. 72-76.

51. Voir Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Folio », pp. 161-162.

52. Darius & Madeleine Milhaud, Hélène & Henri Hoppenot, *Conversation. Correspondance 1918-1974*, Paris, Gallimard, 2005, p. 68.

53. Voir Jean Jamin, « L'Afrique en tête », *L'Homme*, 185-186, 2008, pp. 401-440, ainsi que Jean Jamin & Patrick Williams, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010, pp. 285-333.

54. Darius & Madeleine Milhaud, Hélène & Henri Hoppenot, *Conversation..., op. cit.*, p. 73.

55. La première de *La Création du monde* eut lieu au théâtre des Champs-Élysées le 25 octobre 1923, exécutée par un ensemble de dix-sept musiciens (Darius Milhaud l'enregistrera plus tard, en 1956, pour la firme d'André Charlin, à la tête d'instrumentistes de l'orchestre du théâtre des Champs-Élysées – version rééditée sur CD en 2005, La Varenne, Éditions André-Charlin, ND 217). À noter que la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin ou le *Concerto en Sol* de Maurice Ravel, où pointent, comme on sait, les mêmes accents bluesy et jazzy, ne seront composés respectivement qu'en 1924 et 1931, et le *Concertino* d'Arthur Honegger qu'en 1925. À ce titre, Milhaud fait figure de pionnier. Ce qu'a très bien vu André Schaeffner (1988 : 109), même si, probablement égaré par son stravinskysme sourcilleux, il qualifia *La Création du monde* de Milhaud d'œuvre « de seconde zone ».

56. Voir *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 190.

57. Allusion à Gertrude « Ma » Rainey, originaire du sud de la Géorgie, qui, dès le début du xxe siècle, s'imposa comme The Mother of the Blues ; Bessie Smith devint son élève et enregistra avec Louis Armstrong, en 1925, une des plus belles versions jamais exécutées du *Saint-Louis Blues* de William C. Handy.

58. Voir le discours que prononça André Schaeffner au musée de l'Homme lors de sa mise à la retraite en 1965, publié par mes soins à la suite de la notice nécrologique que je lui ai consacrée : « André Schaeffner 1895-1980 », *Objets et mondes*, n° 20, fasc. 3, 1980, pp. 131-135 : « Toute la jeunesse de Paris [...] courait voir ce spectacle [la Revue nègre]. Joséphine paraissait en scène, tout juste vêtue de plumes d'autruche sur le postérieur et de quelques bananes suspendues je ne sais où. Elle chantait, mieux vaut dire qu'elle poussait de petits cris ; elle dansait, mais cela se bornait à quelques mouvements de l'arrière-train et à un hochement de la tête d'avant en arrière, à l'imitation d'une poule. Elle ne faisait rien d'autre. Elle était irrésistible... »

59. Voir Michel Leiris, *Journal 1922-1989, op. cit.*, à la date du 11 juin 1929, p. 190.

60. Voir Michel Leiris, *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992, en particulier l'article « Saints noirs », compte rendu écrit en 1930 du film *Hallelujah* de King Vidor. Dans *C'est-à-dire* (Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 22) – recueil qui reprend, entre autres, un long entretien que Leiris nous accorda à Sally Price et moi en 1988 – Leiris exprime un repentir par rapport aux idées qu'il avait faites siennes à cette époque : « Je faisais allusion tout à l'heure au compte rendu que j'avais fait du film de King Vidor. Je m'aperçois maintenant qu'il était raciste, étant donné que je me contentais de prendre en bien tous les stéréotypes qui avaient cours sur les Noirs : la sexualité déchaînée, la prédisposition à la transe, etc. »

61. Voir Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950. L'« Essai sur le don », paru en 1923-1924 dans *L'Année sociologique*, est repris dans ce recueil d'articles de Mauss préfacé par Claude Lévi-Strauss.

62. Ce paradoxe, comme on l'a vu, avait déjà été souligné par Robert Goldwater dans son ouvrage *Le Primitivisme dans l'art moderne*, *op. cit.*, p. 27.

63. In *Miroir de l'Afrique*, *op. cit.*, pp. 1079-1101.

64. Voir Michel Leiris, *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 44-45 (repris dans le volume de la « Bibliothèque de la Pléiade », édition Denis Hollier, Paris, Gallimard, 2003).

65. Voir André Schaeffner, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980.

66. Voir Françoise Michel-Jones, *Retour aux Dogons*, Paris, Le Sycomore, 1978.

67. Voir Marcel Griaule, « Introduction méthodologique », *Minotaure*, n° 2, 1933, pp. 7-12 (numéro spécial « Mission Dakar-Djibouti »).

68. Voir Michel Leiris, « L'ethnographe devant le colonialisme », article paru dans *Les Temps Modernes* en 1950, repris dans *Brisées, op. cit.*

69. Voir Marcel Griaule, « L'enquête orale en ethnologie », *Revue philosophique*, octobre-décembre 1952, pp. 547-548.

70. Voir Marcel Griaule, *Les Méthodes de l'ethnographie*, Paris, PUF, 1957, p. 14.

71. Voir Michel Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958, chapitre v (repris dans *Miroir de L'Afrique, op. cit.*). Le « théâtre joué » renvoie aux faits de simulations que Leiris, sur le terrain, a pu établir ; quant au « théâtre vécu » il désignerait des cas de possession dont l'authenticité n'est pas douteuse. Présentée ainsi, la distinction est schématique, pour ne pas dire simpliste, dans la mesure où la métaphore du théâtre serait impropre à rendre compte de ce que Leiris nomme le « théâtre vécu » correspondant plutôt à la croyance – qui, théoriquement, n'est pas un jeu et qu'on ne joue pas. Mais en recourant à cette métaphore du théâtre, qu'il soit joué ou vécu, Leiris a peut-être à l'esprit une conception moins mécaniste du théâtre et du jeu, que dans la suite je m'emploie à mettre en lumière, pour faire court : une conception sartrienne.

72. Voir Claude Reichler, « La littérature comme interprétation symbolique », in Claude Reichler (éd.), *L'Interprétation des textes*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 93.

73. Mais qu'il s'attache à critiquer, observant que « si la conception cryptologique était valide, il faudrait admettre que le gros de l'humanité manipule obsessivement des instruments dont il n'a pas l'usage et ressasse indéfiniment des messages dont il ignore le sens ». Voir Dan Sperber, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, pp. 33-35.

74. Voir Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 87 *sq.*

75. *Ibid.*, p. 95 *sq.*

76. Voir Alfred Métraux, « La comédie rituelle dans la possession », *Diogène*, n° 11, 1955, pp. 26-49.

77. Voir Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, op. cit.*, p. 108.

78. Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 ; *Les Mouches*, in *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1947 (la pièce a été créée en 1943, et Leiris publie son compte rendu dans *Les Lettres françaises clandestines*, n° 12, en décembre 1943, texte repris dans *Brisées, op. cit.*).

79. Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 243.

80. Voir Denis Hollier, *Les Dépossédés, op. cit.*, p. 46.

81. En 1982, lors d'une entrevue que j'eus avec lui, Gaston Palewski avait entériné cette comparaison, évoquant non sans amusement la façon dont, accompagné des « trois Pieds Nickelés » : Rivière, Griaule et Leiris, il œuvra pour que la loi du 31 mars 1931 instituant la mission fût adoptée par un Sénat qui, à 4 h 45 du matin, de ce fait passablement ensommeillé, ne put être qu'unanime à la voter… (Voir aussi l'« Agenda » de la mission Dakar-Djibouti, en grande partie rédigé par Michel Leiris, conservé à la bibliothèque Éric-de-Dampierre de l'université Paris x, où cette « folle » nuit au Sénat est relatée presque heure par heure. À l'issue du scrutin, l'helléniste bien connu Victor Bérard, en outre sénateur et président de la Commission des affaires étrangères, opposé au projet, mais qui s'abstint, dira : « Cette mission est inutile, attendu qu'elle étudie des civilisations qui n'ont aucun intérêt. »)

82. Un agent de renseignements italien qui avait été assassiné le 20 juin 1932 sur les rives du lac Tana, en Éthiopie, au moment où Gaston-Louis Roux et Deborah Lifchitz s'y trouvaient et dont le cadavre, enterré, puis exhumé, puis enterré de nouveau, leur attira bien des tracas de la part des autorités éthiopiennes (voir Gaston-Louis Roux, « Un drame de l'espionnage », *Voilà*, 20 janvier 1934, n° 148, pp. 8-9.

83. Sur ces collectes et collections naturalistes de la mission Dakar-Dibouti – aspect assez mal connu des grandes missions ethnographiques des années 1930, mais qui était en quelque sorte un « passage obligé » de leur entreprise (Marcel Griaule était pourvu d'un « permis de capture scientifique » délivré par le ministère des Colonies) – voir les articles de Julien Bondaz, « L'ethnographie comme chasse : Michel Leiris et les animaux de la mission Dakar-Djibouti », *Gradhiva*, n. s. , 13, 2011, pp. 162-181, et « L'ethnographie parasitée ? Anthropologie et entomologie en Afrique de l'Ouest (1928-1960) », *L'Homme*, 202, 2013, pp. 121-150.

84. *La Langue secrète des Dogons de Sanga*, Paris, Institut d'ethnologie, 1948 (réédition : Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992).

85. *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar, op. cit.*

86. La longue introduction à ce livre inachevé, que Denise Paulme retrouva dans ses papiers, ne sera publiée que longtemps après sa mort (voir « Introduction à *Musique et danses funéraires chez les Dogons de Sanga* », *L'Homme*, 177-178, 2006, pp. 207-250).

87. Voir l'étude d'Éric Jolly dans cette même collection. Disponible en ligne : http://www.berose.fr/spip.php?rubrique240.

88. Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938 (rééditions : 1963, 1983). Le jugement énoncé plus haut peut paraître sévère au vu du nombre important de publications auquel cette mission a donné lieu (cf. les Cahiers Dakar-Djibouti édités par Éric Jolly & Marianne Lemaire, Éditions Les Cahiers, Meurcourt, 2014). Je le maintiens, cependant. Mis à part Griaule, aucun des membres de la mission ne retournera sur ses chemins et n'en fera un « terrain » ; bien plus, les orientations théoriques prises dans la suite par chacun d'entre eux, et par Griaule lui-même qui allait privilégier l'univers des croyances, du religieux et de la mythologie, s'en démarqueront, c'est-à-dire s'affranchiront de la conception de l'objet-témoin et de toute visée muséographique : pas plus que le « renard pâle » ou le « dieu d'eau », les zar éthiopiens ne sont vraiment tangibles.

89. J'ai utilisé à ce propos l'expression « gaffe épistémologique », mais ceci, avec le recul, me semble euphémistique (voir Jean Jamin, « Quand le sacré devint gauche », *L'Ire des vents,* 3-4, 1981, pp. 98-118). Leiris, lui-même et pour

lui-même, prendra moins de gants lorsque, en 1987, commentant la publication de *L'Afrique fantôme* dans la collection « Bibliothèque des sciences humaines » de Gallimard, il s'exclama : « Ça m'a fait plaisir comme à un truand très content si on lui fout la Légion d'honneur ! » (*in* Michel Leiris*, C'est-à-dire*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992, p. 42).

90. Voir Jean Jamin, « Les métamorphoses de *L'Afrique fantôme* », *Critique*, 418, 1982, pp. 200-212 ; voir aussi Michel Leiris, *Journal, op. cit.,* pp. 302-303, où Leiris fait part déjà du refus d'une commission du ministère de l'Éducation nationale d'acheter en 1936 des exemplaires de *L'Afrique fantôme* pour les bibliothèques scolaires ou universitaires relevant de sa tutelle, au motif que l'ouvrage, d'une « apparente intelligence », est en fait l'expression d'« une très grande bassesse de sentiments ».

## Notes de la Scolie :

1 . Voir, notamment, Philippe Laburthe-Tolra & Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, anthropologie*, Paris,, Presses universitaires de France, 1994, p. 26 ; Jean Copans, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris, Nathan, 1996, p. 43 ; Daniel Céfaï (éd.), *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003.

2. Et il le demeure, quand bien même n'aurait-il plus qu'une connotation administrative, voire bureaucratique qui transparaît dans les expressions telles que « ordre de mission », « autorisation de mission », « frais de mission », « rapport de mission », où prévaut toujours l'idée d'une pérégrination, fût-elle de courte portée, que, pourtant, ni l'étymologie ni l'usage ne valident vraiment ainsi qu'en témoignent le syntagme « chargé de mission » (personne à qui, de près ou de loin, on confie l'exécution d'une tâche) ou la désignation de bâtiments abritant des religieux (il est vrai transplantés) et leurs ouailles (le film de Roland Joffé, palme d'or au festival de Cannes en 1986, qui s'intitule justement *The Mission*, et relate la destinée tragique d'une mission jésuite en Amérique du Sud, chez les Guaranis, au milieu du XVIII[e] siècle, propose des images assez réalistes de ces implantations « missionnaires » en terre étrangère).

3. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

4. À noter que la langue anglaise ne semble privilégier que les acceptions religieuses, militaires ou diplomatiques du terme *mission*, réservant au seul mot *expédition* une connotation entre autre scientifique.

5. On pense évidemment aux « campagnes militaires » et aux syntagmes dérivés (« rase campagne », « batteries de campagne », « campagne d'Italie », « campagne de Crimée », etc.). Sur les campagnes maritimes, voir Jean-Pierre Gasc & Yves Laissus, « Les campagnes océanographiques du Muséum (XIX[e]-XX[e] siècles) », in *Voyages et découvertes. Des voyageurs naturalistes aux chercheurs scientifiques*, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, 1981 (catalogue d'exposition, non paginé).

6. Sur cette mission, outre l'étude publiée dans cette même collection par Christine Laurière (Disponible en ligne : http://www.berose.fr/spip.php?rubrique240), voir l'article de celle-ci, « Fictions d'une mission. Île de Pâques 1934-1935 », dans *L'Homme*, 2005, n° 175-176, pp. 321-344.

7. Voir Bertrand Pulman, « Pour une histoire de la notion de terrain », *Gradhiva*, 1988, n° 5, pp. 21-30.

8. La langue anglaise, plus limpide, en a d'ailleurs fait un nom commun : *fieldwork*, là où le français impose un complément de nom.

9. Du fait de son isolement dans l'archipel dû au premier conflit mondial.

10. Voir Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938.

11. Voir, dans cette même collection, Éric Jolly, *Démasquer la société dogon. Sahara-Soudan (janvier-avril 1935)*. Disponible en ligne : http://www.berose.fr/spip.php?rubrique240.

12. Voir, dans cette même collection, Marianne Lemaire, *Celles qui passent sans se rallier. La mission Paulme-Lifchitz, janvier-octobre 1935*. Disponible en ligne : http://www.berose.fr/spip.php?rubrique240.

13. Voir également, dans cette même collection, Michèle Coquet, *Un destin contrarié : la mission de Thérèse Rivière et Germaine Tillion dans l'Aurès (1935-1936)*. Disponible en ligne : http://www.berose.fr/spip.php?rubrique240.

14. Bertrand Pulman, « Pour une histoire de la notion de terrain », art. cit., p. 27.

15. Voir aussi l'article de Marianne Lemaire dont le titre emprunté certes à Virginia Woolf est on ne peut plus évocateur : « La chambre à soi de l'ethnologue. Une écriture féminine en anthropologie dans l'Entre-deux-guerres », *L'Homme*, 2011, n° 200, pp. 83-112.

16. Outre les missions Paulme-Lifchitz et Rivière-Tillion, signalons les missions Jacques et Georgette Soustelle (1934) au Mexique, Dinah et Claude Lévi-Strauss (1935) au Brésil.

17. Voir Deborah Lifchitz & Denise Paulme, *Lettres de Sanga*, Paris, CNRS Éditions, 2014 (édition de Marianne Lemaire).

18. Voir Michel Leiris, « Organisation sociale des Dogon », *L'Homme*, 1998, n° 147, p. 15.

19. Voir Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, notamment pp. 41 *sq*.

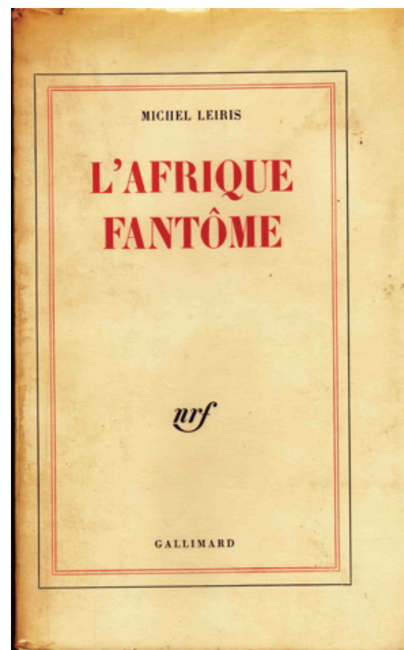
20. Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 395 (édition de Jean Jamin).



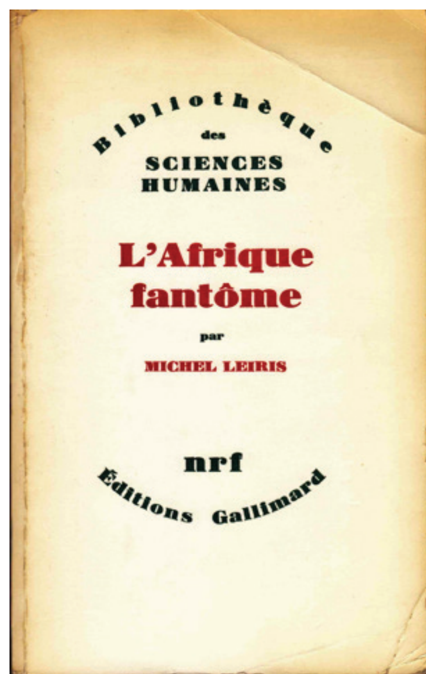

1934



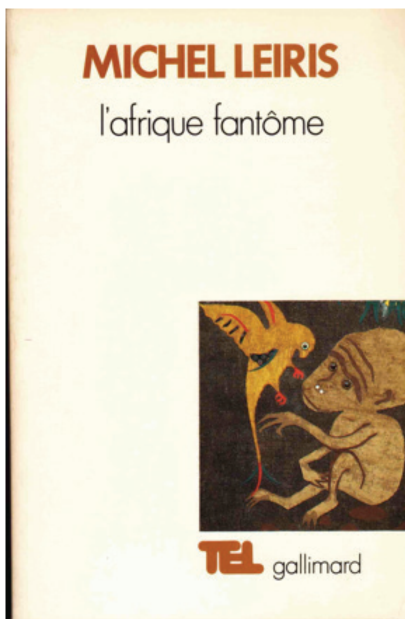

1951



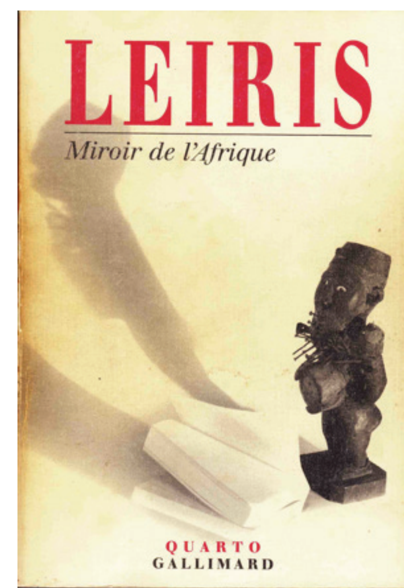

1968




1981




1988




1996

## Bibliographie

Arroyo, Eduardo 1982. *Panama Al Brown*, 1902-1951, Paris, J.-C. Lattès.

Bondaz, Julien 2011. « L'ethnographie comme chasse : Michel Leiris et les animaux de la Mission Dakar-Djibouti », *Gradhiva*, n. s., 13, pp. 162-181.

— 2013. « L'ethnographie parasitée ? Anthropologie et entomologie en Afrique de l'Ouest (1928-1960) », *L'Homme*, n° 202, pp. 121-150.

Bosc-Tiesse, Claire & Anaïs Wion 2005. *Peintures sacrées d'Éthiopie : collection de la Mission Dakar-Djibouti*, Paris, Sépia.

Clifford, James 1982. « Ethnographie polyphonie collage », *Revue de musicologie*, 68 (1-2), pp. 42-56. — 1993. « Négrophilie », *in* Denis Hollier & al., *De la littérature française*, Paris, Bordas, pp. 844-850.

Conrad, Joseph 1923. *Une victoire*, Paris, Gallimard, traduction d'Isabelle Rivière et Philippe Neel.

— 1925. *Au cœur des ténèbres*, Paris, Gallimard, traduction de G. Jean-Aubry et André Ruyters.

Copans, Jean & Jean Jamin 1994. *Aux Origines de l'anthropologie française. Les Mémoires de la Société des observateurs de l'Homme en l'an* VIII, Paris, Éditions Jean-Michel Place. Première édition : Paris, Le Sycomore, 1978.

Dias, Nélia 1991. *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS.

Durand, Régis 1980. *Melville, Signes et Métaphores*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme,

Goldwater, Robert 1988. *Le Primitivisme dans l'art moderne*, Paris, PUF.

Griaule, Marcel 1933. « Introduction méthodologique », *Minotaure*, n° 2, pp. 7-12 (numéro spécial « Mission Dakar-Djibouti »).

— 1938. *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie. Rééditions : 1963, 1983.

— 1952. « L'enquête orale en ethnologie », *Revue philosophique*, octobre-décembre, pp. 547-548.

— 1957. *Les Méthodes de l'ethnographie*, Paris, PUF.

Griaule, Marcel & Germaine Dieterlen 1965. *Le Renard pâle*, Paris, Institut d'ethnologie.

Hollier, Denis 1991. « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimpression de la collection complète de *Documents*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, pp. VII-XXIV. Repris dans — 1993. *Les Dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit.

Jamin, Jean 1980. « André Schaeffner 1895-1980 », *Objets et mondes*, n° 20, fasc. 3, pp. 131-135.

— 1981. « Quand le sacré devint gauche », *L'Ire des vents*, 3-4, pp. 98-118.

— 1982. « Objets trouvés des paradis perdus. À propos de la Mission Dakar-Djibouti », *in* Jacques Hainard & Roland Kaehr (éd.), *Collections passion*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, pp. 69-100.

— 1982. « Les métamorphoses de *L'Afrique fantôme* », *Critique*, n° 418, pp. 200-212.

— 1984. « Aux origines du musée de l'Homme. La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti », *Cahiers ethnologiques*, n. s., 5, pp. 7-84.

— 1986. « L'Ethnographie mode d'inemploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *in* Jacques Hainard & Roland Kaehr (éd.), *Le Mal et la douleur*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1986, pp. 45-79.

— 1988. « De l'humaine condition de Minotaure », *in* Charles Goerg, éd., *Regards sur « Minotaure », la revue à tête de bête*, Genève, Musée d'art et d'histoire, pp. 79-87.

— 1994. « *Documents* et le reste... De l'anthropologie dans les bas-fonds », *La Revue des revues*, n° 18, pp. 15-24.

— 1996. « Introduction » à *Miroir de l'Afrique* de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1996, pp. 9-59.

— 1999. « Documents revue. La part maudite de l'ethnographie », *L'Homme*, n° 151, pp. 257-265.

— 2008. « L'Afrique en tête », *L'Homme*, n° 185-186, pp. 401-440.

Jamin, Jean & Patrick Williams 2010. *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions.

Jolly, Éric 2011. « Écriture imagée et dessins parlants. Les pratiques graphiques de Marcel Griaule », *L'Homme*, n° 200, pp. 43-82.

Laissus, Yves 1995. *Le Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, Gallimard.

Laurière, Christine 2008. *Paul Rivet, le savant et le politiqu*e, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle.

Leiris, Michel 1934. *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard.

— 1948. *La Langue secrète des Dogons de Sanga*, Paris, Institut d'ethnologie. Réédition : Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992.

— 1950. « L'ethnographe devant le colonialisme », *Les Temps Modernes*. Repris dans *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992.

— 1955. *Fourbis*, Paris, Gallimard (repris dans le volume de la Bibliothèque de la Pléiade, édition Denis Hollier, Paris, Gallimard, 2003).

— 1958. *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon.

— 1973 [1939] *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

— 1992 [1948]. *La Langue secrète des Dogons de Sanga*, Paris, Jean-Michel Place.

— 1992. « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents », *in Brisées*, Paris, Gallimard, pp. 288-299.

— 1992. *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard (édition de Jean Jamin).

— 1992. *Zébrage*, Paris, Gallimard (édition de Jean Jamin).

— 1992. *C'est-à-dire*, Paris, Éditions Jean-Michel Place.

— 1996. *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard (édition de Jean Jamin).

Lemaire, Marianne 2010. « Un parcours semé de terrains. L'itinéraire scientifique de Denise Paulme », *L'Homme*, n° 193, pp. 51-74.

— 2012. « L'empreinte du faux », *L'Homme*, n° 203-204, pp. 545-554.

Lévy-Bruhl, Lucien 1925. « L'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris », *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, n° 23-24, pp. 1-4.

Mauss, Marcel 1950. *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.

— 1960. « L'ethnographie en France et à l'étranger », *in Œuvres III*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 395-435.

Melville, Herman 1997 [1941]. *Moby Dick*, Paris, Gallimard, traduction de Jean Giono.

— 1951. *Benito Cereno et autres contes de la véranda*, Paris, Gallimard, traduction de Pierre Leyris.

Métraux, Alfred 1955. « La comédie rituelle dans la possession », *Diogène*, n° 11, pp. 26-49.

Michel-Jones, Françoise 1978. *Retour aux Dogons*, Paris, Le Sycomore.

Milhaud, Darius & Madeleine, Hélène & Henri Hoppenot 2005. *Conversation. Correspondance 1918-1974*, Paris, Gallimard.

Pavel, Thomas 1988. *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit.

Paulme, Denise 1989. « Lecture de *Cœur des ténèbres* », *in Singularités : les voies d'émergence individuelle. Textes pour Éric de Dampierre*, Paris, Plon, pp. 231-244.

Rattray, Robert S. 1923. *Ashanti*, Oxford, The Clarendon Press.

— 1929. *Ashanti Law and Constitution*, Oxford, The Clarendon Press.

Reichler, Claude 1989. « La littérature comme interprétation symbolique », *in* Claude Reichler (éd.), *L'Interprétation des textes*, Paris, Éditions de Minuit.

Rivet, Paul 1929. « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, n° 2, pp. 130-134.

Rivière, Georges Henri 1931. « À propos de l'art nègre », *Le Figaro artistique*, juillet-août, pp. 81-83.

Roux, Gaston-Louis 1934, « Un drame de l'espionnage », *Voilà*, 20 janvier, n° 148, pp. 8-9.

— 1935. « Un peintre français en Abyssinie », *La Bête noire*, 1er octobre, n° 5, p. 3.

Sartre, Jean-Paul 1943. *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard.

— 1940. *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard.

— 1947. *Les Mouches*, *in Théâtre*, Paris, Gallimard.

Schaeffner, André 1926. « Notes sur la musique des Afro-Américains », *Le Ménestrel* (25 juin, 2, 9, 16, 30 juillet, 6 août).

— 1927. « Le jazz », *Revue musicale*, 1er novembre, pp. 72-76.

— 1929. « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, n° 5, pp. 248-254.

— 1936. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale,* Paris, Payot ; La Haye, Mouton, puis Paris, Éditions de l'EHESS, depuis 1968.

— 1980. *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore.

— 2006. « Introduction à Musique et danses funéraires chez les Dogons de Sanga », *L'Homme*, n° 177-178, pp. 207-250.

Schaeffner, André & André Cœuroy 1926. *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline. Réédition : Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1988, avec une préface de Frank Ténot et deux postfaces de Lucien Malson et Jacques B. Hess.

Sperber, Dan 1974. *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann.










Une collection du Lahic et du Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique

*Direction générale des patrimoines, Ministère de la Culture et de la Communication*

dirigée par Daniel Fabre et Claudie Voisenat



*Les manuscrits doivent être adressés au Lahic*
11, rue du Séminaire de Conflans 94220 Charenton-Le-Pont
Tél : 01 40 15 76 20 – Fax : 01 40 15 76 75
e-mail : claudie.voisenat@cnrs.fr



LAHIC